

Puuttuuko jotain?

Poissaolo näkökulmana draamatekstin tutkimiseen sekä Maria Jotunin Kuningas Hilarius -näytelmän lukemiseen

Miska Repo

Pro gradu -tutkielma

Teatteritiede

Humanistinen tiedekunta

Helsingin yliopisto

Marraskuu 2020

Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		
Tekijä – Författare – Author Miska Repo		
Työn nimi – Arbetets titel – Title Puuttuuko jotain? Poissaolo näkökulmana draamatekstin tutkimiseen sekä Maria Jotunin <i>Kuningas Hilarius</i> – näytelmän lukemiseen		
Oppiaine – Läroämne – Subject Teatteritiede		
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma	Aika – Datum – Month and year Marraskuu 2020	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 69 sivua
<p>Tiivistelmä – Referat – Abstract</p> <p>Tarkastelen pro gradu -tutkielmassani poissaolon käsitettä näkökulmana draamatekstin tutkimiseen sekä vuodelta 1918 peräisin olevan Maria Jotunin <i>Kuningas Hilarius</i> -näytelmän analysointiin. Kysyn työssäni, onko poissaolon näkökulman kautta mahdollista tutkia draamaa uudesta ja hyödyllisestä suunnasta katsoen. Lisäksi tarkastelen draamatekstin lukemisessa käytettävien viitekehysten muuttumista ajassa ja tämän vaikutusta siihen, millaiseksi teksti tulkitaan.</p> <p>Luon tutkielmassani poissaolon käsitteelle määritelmän, joka asemoi sen osaksi jatkumoa, jossa katkosten, yllätysten ja epämääräisyyksien tapaiset määreet näyttäytyvät kasvavassa määrin rakentavina ja positiivisina osina taidetta. Työssäni poissaolo määrittyy asioiden välisenä suhteena, joka muodostuu rajanvedoissa ja niihin liittyvissä odotuksissa. Osoitan poissaolon näkökulman linkittyvän otollisesti nykyaikaisiin taidediskursseihin, jolloin se ilmenee toimivana tapana tutkia draamaa.</p> <p>Tutkielmani on suuntaukseltaan hermeneuttista tutkimusta ja etenee spiraalimaisesti kokonaisuuden ja yksityiskohtien välillä. Näytelmän analysoinnissa hyödynnän myös kulttuurintutkija Tony Bennettin lukemismuodostuman käsitettä sekä kulttuurintutkija Stuart Hallin artikulaatioteoriaa, joiden kautta näytelmän analysointi hahmottuu aina tietyissä konteksteissa tapahtuvaksi asioiden välisten kytkentöjen muodostamiseksi ja jäljittämiseksi.</p> <p>Draamatekstin ja esityksen välinen suhde osoittautuu tutkielmassani alueeksi, jota poissaolon käsitteellä on mahdollista hyödyllisesti tutkia ja valaista. Tutkielmani laajentaa teatterintutkija Benjamin Bennettin kehittämää ajatusta draamatekstin ontologisesta puutteesta, jossa esitys nähdään poissaolevana suhteessa draamatekstiin. Esityksen poissaololla ilmenee yhteyksiä ruumiillisuuteen ja siihen, millaisiin läsnäoloihin tekstin lukijan huomio voi kohdistua.</p> <p>Kuningas Hilarius -näytelmän dramaturginen rakenne näyttäytyy työssäni poissaolon näkökulman kautta tarkasteltuna uudessa valossa. Konventionaalisen draamakäsityksen hylkääminen ja korvaaminen nykydraamallisella perspektiivillä osoittaa, että Jotunin näytelmätekstin keskeneräisyys voidaan puutteen sijasta lukea myös rakentavaksi elementiksi, joka tukee näytelmän sisällöllistä tematiikkaa.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Draamantutkimus, draama, Maria Jotuni, poissaolo, keskeneräisyys, poissaolon estetiikka, nykydraama		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited		
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information		

Sisällys

I JOHDANTO	1
TUTKIMUSKOHDDE JA METODI.....	1
DRAAMANTUTKIMUS JA KÄSITTEITÄ	8
II TAIDE JA POISSAOLO – ASEMOINTI JA TEORIA	18
THEODOR ADORNON ESTEETTINEN AJATTELU	18
POISSAOLOA DRAAMATEKSTISSÄ.....	21
POISSAOLO SUHTEESSA KONTEKSTEIHIN JA KATEGORIOIHIN.....	26
RUUMIIN POISSAOLON KAUTTA TAKAISIN KATKOKSIIN.....	31
III KUNINGAS HILARIUKSEN POISSAOLEVA ELÄMÄ	38
NÄYTELMÄN KUVAUS	38
NÄYTELMÄ, YHTEISKUNTA JA TODELLISUUS.....	41
UNTA JA SATUA	46
KESKENERÄISYYS NÄYTELMÄSSÄ – PUUTE VAI RIKKAUS?	52
IV JOHTOPÄÄTÖKSET	60
V LÄHTEET	64
VERKKOLÄHTEET	64
JULKAISTUT LÄHTEET	65

I JOHDANTO

TUTKIMUSKOHDE JA METODI

Pro gradu -tutkielmani tutkii poissaolon käsitettä näkökulmana draamaan ja sen tutkimiseen. Työni tarkoitus on tarjota tuoreita ja nykyaikaisiin taidediskursseihin istuvia perspektiivejä draamatekstin lukemiseen. Tutkielmassani tutkin, onko poissaolon näkökulman kautta mahdollista luodata draamaa uudenlaisesta ja hyödyllisestä suunnasta katsoen. Kartoitan poissaolon merkityksiä ja suhdetta draamatekstiin. Draamatekstin asema taiteen kentillä on viime vuosikymmeninä ollut hitaan, mutta selvän muutoksen tilassa, minkä vuoksi myös ajanmukaisille teoreettisille katsannoille on mielestäni syntynyt tarvetta. Tutkielmani loppupuolella sovellan näkökulmaa Maria Jotunin *Kuningas Hilarius* -näytelmän analysoimiseen.

Elämä on sekavaa, epätäydellistä, täynnä yllättäviä tapauksia ja outoja sivupolkuja. Virheitä tapahtuu koko ajan ja aina tuntuu siltä, että jotain puuttuu. Taide on hiukan samanlaista. Ainakin itseäni kiinnostava taide monasti on. Minua kiinnostavat taiteessa usein katkokset ja poikkeamat; yllätykset. Tästä maaperästä on versionnut ajatukseni hyödyntää poissaolon käsitettä draamatekstin tutkimisessa.

Poissaolo on sana, joka tulee vastaan monenlaisissa taideteoreettisissa kirjoituksissa. Usein sivulauseissa ja sivujuonteissa – ajatuksissa, joita heitetään ilmoille, mutta ei välttämättä seurata kovin pitkälle tai täysin kontekstoida. Poissaolo voidaan liittää niin moniin asioihin ja yhteyksiin, että sen ympärille sanallistetun esteettisen näkökulman luominen vaatii jonkin verran työtä. Mitään täysin tarkoitustani vastaavaa poissaoloon liittyvää valmista teorisointimallia en yrityksistäni huolimatta ole löytänyt, joten katson tehtäväkseni

tutkielmassani kasata sellaisen itse. Merkittävä osa tutkielmaani on käydä läpi tähän näkökulmaan eri tavoin liittyvää filosofiaa ja liittää se draamantutkimukselliseen viitekehykseen.

Tutkielmani tutkimuskohteena on se historiallisesti määräytynyt ja edelleen ajassa muokkautuva ilmiöiden kenttä, jota on tyypillisesti lähestytty viittaamalla siihen käsitteillä draama, näytelmä, draamateksti ja näytelmäteksti. Näiltä osin tutkielmani on taidefilosofiaa ja draamateoreettista perustutkimusta, joka sijoittuu teatteritieteen ja osaltaan myös kirjallisuustieteen tonteille.

Sovellan poissaolon näkökulmani muodostamisessa ja historiallisessa asemoinnissa monien keskenään varsin erilaisista lähtökohdista toimineiden kirjoittajien työtä. Tärkeiksi tässä asemoimisessa nousevat kontekstualistisia taideteorioita kehittäneet kirjoittajat, kuten Arthur Danto ja Kendall Walton, mutta toisaalta myös 1900-luvun lopun jälkistrukturalistisesti painottunut filosofia ja ruumiillisuuden merkitys.¹ Tekstiin, kieleen ja merkitysten muodostamiseen liittyvissä kysymyksissä tutkielmani liikkuu kirjallisuusteoreetikko ja semiootikko Roland Barthesin viitoittamilla poluilla ja ottaa tärkeää tukea myös kulttuurintutkijoiden Stuart Hall ja Tony Bennett tekemästä työstä.² Filosofi Theodor Adornon ajatuksia sovellean tässä prosessissa ehkä erityisen paljon, sillä Adornon taidekäsitys osoittautuu tutkielmassani poissaolon näkökulmalle tärkeäksi historialliseksi lähtökohdaksi.³

Hyödynnän keskeisesti myös teatteritieteen ja esitystutkimuksen aloilla käytyjä keskusteluja, joista varsinkin teatterin- ja kirjallisuudentutkija Benjamin Bennettin muotoilemat ajatukset draamatekstin ja esityksen suhteesta painottuvat huomattavasti.⁴ Kotimaisista kirjoittajista erityisesti Timo Heinosen ja Heta Reitalan tekstit toimivat minulle tärkeinä draamantutkimuksellisina lähteinä.⁵

Kaikkiin tutkimusperinteisiin, joita työni teoriaosuudessa käyn läpi, tutkielmani ei kuitenkaan suoraan kiinnity osaksi, sillä osaa niistä käytän ainoastaan kuvaamaan niitä filosofisen ja taiteellisen toiminnan kehityskulkuja, sitä maastoa, jossa poissaolon kaltaiselle käsitteelle on

¹ Danto 2016; Walton 1987.

² Barthes 1993, 117; Bennett 1983, 3; Hall 1992, 368–372.

³ Painottuen Adornon myöhäiskauden teoksen *Esteettinen teoria* ajatuksiin. Adorno 2006.

⁴ Bennett 1990, 61.

⁵ Reitala & Heinonen 2003, 21–22 ja 62–65; Heinonen 2005, 49.

syntynyt merkityksellinen paikka ja rooli nykyaikaisessa draamatekstin tulkintatyössä. Luvussa 2 navigoin läpi tämän maaston ja rakennan määritelmän kuvailemalleni poissaolon näkökulmalle.

Poissaolo määrittyy tutkielmani luvussa 2 asioiden väliseksi suhteeksi, joka muodostuu rajanvedoissa ja niihin liittyvissä odotuksissa. Taidetta tyypillisesti koetaan ja arvotetaan suhteessa niihin taiteeseen ja taiteen lajityyppeihin liittyviin käsityksiin, joita kokijalla ennestään on. Suhde perinteeseen, konventioihin ja taiteen kategorioihin on yhtäältä tärkeä ja luonnollinen osa taiteen kokemista, mutta samanaikaisesti se myös luo rajoja sille, miten taidetta koemme ja mitä siltä vaadimme.

Teatterin- ja kirjallisuudentutkija Benjamin Bennettin mukaan draamalle ominaista on draamatekstin ontologinen puute, joka ilmenee tekstin kaipuuna teatteriin. Tällä hän tarkoittaa tekstistä lukijalle välittyvää tunnetta siitä, että teksti ei ole itsessään riittävä vaan tulee kokonaiseksi vasta kun se päättyy näyttämölle.⁶ Draamateksti vaikuttaa aina jollain tavalla viittaavan esitykseen, vaikka esitys itsessään on tekstistä väistämättä poissa. Draamatekstiä lukiessani en osaa välttyä tunteelta, että vasta esitys on se ilmiö, jossa teksti varsinaisesti täyttää tehtävänsä.

Kuunnellessani musiikkilevyä minusta ei tunnu siltä, että jäisin paitsi kyseisen musiikin konserttiesityksestä. Runoa lukiessani en jää harmittelemaan, etten sittenkin lähtenyt runonlausuntatilaisuutta katsomaan. Elokuvaa seurattessani en pala halusta päästä kuvauspaikalle toteamaan, miltä asiat ruudun takana todellisuudessa näyttävät. Bennettin kuvaaman näytelmätekstiin liittyvän puutteen sen sijaan tunnistan hyvin, ja tutustuessani Bennettin tekstiin, ilahduin kovasti siitä, että asialle on keksitty nimi. Yhdysvaltalainen teatterintutkija Bert O. States on kirjoittanut hieman samanhenkisestä näkökulmasta siten, että hänen mukaansa proosassa ja lyriikassa on vallalla olemisen tila kun taas draamalle ominaista on tulemisen tila.⁷ Itse kuitenkin katson, että tämä tuleminen ei koskaan toteudu vaan velloo draamatekstissä jatkuvana, ylipääsemättömänä poissaolona.

⁶ Bennett 1990, 61.

⁷ States 1985, 139.

Tästä syystä esitykseen liittyvän *ruumiillisuuden* poissaolo draamatekstin lukemisesta ilmenee myös tärkeänä aspektina muotoilemassani näkökulmassa. Tarkastelen tekstin suhdetta ruumiillisuuteen ja osaltaan tutkin, mitä se voi tarkoittaa. Nämä pohdinnat linkittyvät tutkielmassani kysymyksiin siitä, *millaisia* merkityksiä draamatekstistä syntyy.

Vielä erään tärkeän kerrostuneisuuden tutkielmani kokonaisuuteen tuo mukanaan tekstin, kontekstien ja lukijoiden (myös tutkijoiden) kerassaan kuljettamien taiteen vastaanottotapojen suhde aikaan. Tulkinnallisten kehikkojen on luontaista muuttua ajan kuluessa. Tutkielmani kolmannessa luvussa käsittelen Maria Jotunin *Kuningas Hilarius* -näytelmää vuodelta 1918 ja lähtökohtaisesti hylkään tiettyjä piirteitä tuon näytelmän aiemmin saamista vastaanotoista; ensiksi, että aiemmat tulkinnat olisivat itsessään niinkään virheellisiä, vaan ennemminkin koska katson taiteen lukutavoissa tapahtuneen kuluneen vuosisadan myötä muutoksia, jotka kutsuvat erilaiseen luentaan. Tavat, joilla näytelmäteksti voi ankkuroitua ihmismielissä syntyviin erilaisiin merkityssisältöihin lisääntyvät ajan ja taidekäsitysten muuttumisen myötä.

Eräs 1900-luvun ajattelun suurista kehityslinjoista oli aiempaa toimivamman kuvan luominen siitä, millaisten prosessien kautta merkityksiä syntyy. Nykypäivän kontekstualistisissa näkemyksissä teksteillä ei ole olemassa vain yhtä mahdollista merkitystä johtuen siitä, että tekstit aina sisältävät itsensä ulkopuolelle viittaavaa ainesta ja täten todentuvat merkityksiksi vasta niissä erilaisissa kulttuurisissa diskursseissa, joiden sisällä ja joiden osana lukijat tekstejä lukevat.⁸ Tämä ei tarkoita, että tekstit olisivat rajattoman avoimia ja miten tahansa tulkittavissa, vaan päinvastoin kysymys on tekstiin, tekijään ja lukijoihin liittyvien kulttuuristen ja diskursiivisten kytkösten ja positioiden entistä tarkemmasta jäljittämisestä. Tutkielmassani pyrin verbalisoimaan auki näitä tulkinnallisia kehikkoja, joiden kautta lukemista tapahtuu.

Näytelmätekstillä on usein kaksi elämää. Yhden se viettää näyttämöillä osana laajempaa esityksen kokonaisuutta. Toisen elämänsä se istuu yksin kirjahyllyissä, kaukana valojen välkkeestä, musiikin sulosävelistä ja ihmisruumiiden säpsähtelevistä joukoista. Tutkielmani käsittelee näytelmätekstiä kirjahyllypainotteisesti eli ensisijaisesti tutkien sen olemusta luettavana kirjallisena taideteoksena, mutta kuitenkin sellaisesta näkökulmasta katsoen, että

⁸ Lehtonen 2000, 146–149.

nähdäkseni näytelmätekstin estetiikkaa määrittää merkittävästi juuri näytelmätekstin asema näiden kahden eri maailman hiukan utuisessakin välimaastossa.

Näytelmätekstejä julkaistaan ja luetaan. Ennen kaikkea niitä kuitenkin kirjoitetaan siinä toivossa tai tiedossa, että tekstin pohjalta tai sitä hyödyntäen, tehtäisiin jossain vaiheessa teatteriesitys. Lukiessani näytelmätekstejä oma huomioni kiinnittyy lähes aina tekstin ja tekstiin liittyvän teatteriesityksen väliseen suhteeseen. Näin käy jopa silloinkin kun tiedän ettei kyseessä oleva teksti ole koskaan päätynyt teatterin lavalle tai esittävän taiteen osaksi muuhunkaan yhteyteen, eikä todennäköisesti koskaan tule päätymäänkään.⁹

Näytelmätekstejä on myös mahdollista kirjoittaa ilman minkäänlaista pyrkimystä saada näytelmää koskaan kenenkään esittämäksi. Goethen kaksiosainen *Faust* on tunnettu esimerkki luettavaksi tarkoitettusta lukudraamasta¹⁰. Tiedetään myös, että esimerkiksi Georg Büchner ei ikinä nähnyt näytelmiään näyttämöllä eikä tiettävästi koskaan pyrkinyt saamaan niitä esitetyiksi¹¹. Tällaisissakaan tapauksissa en osaa välttyä vaikutelmalta, että näytelmätekstillä on olemassa perustavanlaatuinen suhde esitykseen ja että tämä suhde määrittää jollain keskeisellä tavalla sitä, mitä käsitteellä *näytelmäteksti* oikeastaan tarkoitamme. Näytelmän sijainti kirjallisuuden ja esityksen välimaastossa on ollut historiallisesti, ja on myös yhä edelleen, keskeisiä draamantutkimuksen peruskysymyksiä, ja se on aiheuttanut päänvaivaa niin kirjallisuudesta kuin myös esityksestä kiinnostuneille tutkijoille.

Länsimaisessa perinteessä draama on katsottu lyriikan ja epiikan ohella yhdeksi kolmesta kirjallisuuden pääalajista. Kuitenkin perinteiselle tulkintatraditiolle, jossa draamaa pyrittiin lukemaan pelkästään tai ensisijaisesti kirjallisuutena, on osoittautunut ongelmalliseksi draamallisen tekstin asema esitysten materiaalina, sekä esityksen itsensä nousu taiteellisen kiinnostuksen keskiöön, ja lisäksi vielä se, että tekstin pohjalta tehtäväksi *ajateltu esitys* tyypillisimmin määrittää draamatekstin kirjoittajan valintoja tekstin luomisessa.

⁹ Satu Rasila on kirjoittanut kiinnostavasti näytelmäkirjailijan näkökulmasta pöytälaatikkoon kirjoittamiseen liittyvistä epäonnistumisen ja häpeän tunteista. Rasila 2012, 234–242.

¹⁰ Steinby & Tanskanen 2013, 229.

¹¹ Bennett 2005, 111.

Asetan poissaolon keskeiseksi tarkastelukulmaksi myös analyysissäni Jotunin *Kuningas Hilarius* -näytelmästä. Jotunin näytelmän analysointi on yksi – muttei ainoa – lähestymiskulmani poissaolon käsitteen tutkimiseen. Sitä voidaan pitää tutkielmaani sisältyvänä tapaustutkimuksena, joka syventää tiettyjä osia hahmottelemastani näkökulmasta ja konkretisoi mahdollisuuksia soveltaa tutkielmassani luomaani poissaolon näkökulmaa.

Olen aiemmin tutkinut *Kuningas Hilarius* -näytelmää vuonna 2017 valmistuneessa kandidaatintutkielmassani. Tällöin keskityin näytelmässä ilmenevään vapaus-teemaan ja analysoin näytelmässä vapauden käsitteeseen aukenevia näkökulmia hyödyntäen intialaisen filosofin ja taloustieteilijän Amartya Senin kehittämää toimintamahdollisuuksien lähestymistapaa, joka on oikeudenmukaisuus- ja vapausteoria. Kandidaatintutkielmassani tarkastelin vapauden merkityksiä näytelmässä erityisesti suhteessa näytelmätekstin syntyajan konteksteihin.

Vaikka vapaus-teeman käsittely syvensikin ymmärrystäni näytelmästä, koin jälkeensä, ettei rajaukseni onnistunut vangitsemaan riittävän kattavasti kaikkea sitä, minkä takia tätä pitkälti unhoon jäänyttä näytelmää olisi mielestäni mielekästä tutkia. Jotunin näytelmää ei ole ammattiteattereissa esitetty eikä sitä Jotunin elinaikana ylipäätään julkaistu. Akateemisesti siitä ei olla oltu juurikaan kiinnostuneita. Laajimmin Maria Jotunin työtä ja elämää on tutkinut teatterin- ja kirjallisuudentutkija Irmeli Niemi, mutta hänenkin Jotunista kirjoittamissaan teoksissa *Kuningas Hilarius* on jäänyt verrattaen niukalle huomiolle.

Kuningas Hilarius on riehakas ja karnevalistinen, mutta samalla tauottomasti filosofisia kysymyksiä pohdiskeleva satumaailmaan sijoittuva komedia. Huolimatta polveilevasta satuasetelmastaan – tai oikeastaan juuri sen kautta – näytelmä käsittelee aiheita, joilla on yleismaailmallista painoarvoa ja jotka samalla olivat näytelmän kirjoitushetken Suomessa polttavan ajankohtaisia. Näytelmä kysyy mitä eroa on eri valtiomuodoilla. Se pohdiskelee satumaailman varjolla minkälaista todellisuutta liittyy valtioon, jossa vallitsee monarkia ja kuinka se vertautuu tilanteeseen, jossa valtio on muodoltaan tasavalta. Samanaikaisesti näytelmä myös tarkastelee rahavallan suhdetta yhteiskunnan toimintaan, oikeudenmukaisuuteen ja kansan vapauteen. Kaikkein pahimpana järjestömyytenä *Kuningas Hilariuksessa* näyttyy sota. Kaikki nämä teemat liittyivät näytelmän kirjoitusvuoden 1918 Suomeen, jossa punaiset hävisivät sisällissodan ja Suomeen aktiivisesti puuhattiin valtiomuodoksi monarkiaa.

Olen valinnut näytelmän, johon syvennyn, osittain siksi, että sen lukeminen auttaa hahmottamaan sitä merkityksien kenttää, joka poissaolon näkökulman kautta näytelmätekstin käsitteeseen ja näytelmätekstien lukemiseen aukenee. Jotunin näytelmän tarjoaman yksittäistapauksen käsittely selkeyttää ja syventää suhtautumistani draamateksteihin yleisesti.

Prosessi olisi puutteellinen ellei myös *Kuningas Hilarius* -näytelmä hyötyisi siitä, että luon näytelmästä uuden tulkinnan poissaolon näkökulmasta tarkastellen. Yleisemmällä tasolla muotoilemani ajatukset valottavat tulkinnan prosessissa *Kuningas Hilariuksen* ymmärtämistä. Tämä spiraalimainen kierto yleisen ja yksittäisen välillä vastaa *hermeneuttista kehää*, jossa ymmärryksen lisääntyminen yhdellä tasolla johdattaa syventyneisiin tulkintoihin toisella tasolla, joka taas vie tulkintaa eteenpäin aiemmalla tasolla.¹² Tutkielmani kokonaisuudessaan edustaa hermeneuttista tutkimusta.

Jotunin näytelmä on viimeistelemätön. Näytelmän kaksi viimeistä näytöstä ovat sivumääräisesti hyvin lyhyitä verrattuna kahteen ensimmäiseen näytökseen ja näissä loppunäytöksissä koko näytelmän maailma myllerretään täysin uuteen uskoon eikä toteutuneita muutoksia juurikaan tekstissä selitellä. Jotuni lopetti *Kuningas Hilariuksen* kirjoittamisen kun Kansallisteatteri ei halunnut ottaa sitä ohjelmistoonsa.¹³ Näytelmän keskeneräisyyden takia pidän sitä otollisena tekstinä poissaolon näkökulman kannalta. Osa tekstistä on poissaolevaa, koska sitä ei koskaan kirjoitettu. Tämä tekee näytelmän dramaturgisesta rakenteesta omalaatuisen. Rakenne tuntuu mielenkiintoisella tavalla linkittyvän *Kuningas Hilariuksen* sisällölliseen tematiikkaan, jossa liikutaan sadun ja todellisen rajamailla. Erääksi kysymykseksi näytelmässä nousee, mitä asioita yhteiskunnassa on läsnä- ja mitä poissa?

Brittiläisen kulttuurintutkija Tony Bennettin käsite lukemismuodostuma soveltuu hyvin kuvaamaan lähestymistäni näytelmätekstin lukemiseen ja analysointiin.¹⁴

Lukemismuodostuman käsite korostaa aktuaalisia lukemisia, joissa merkitykset konkreettisesti syntyvät. Lukijat kohtaavat tekstit osana eri yleisöjä. Sosiaaliset, ideologiset, institutionaaliset ja materiaaliset suhteet erottavat eri lukemismuodostumia toisistaan, ja

¹² Korhonen 2008, 29.

¹³ Niemi 1981, 10.

¹⁴ Englanniksi *reading formation*. Käsitteen suomennos Lehtonen 2000, 171.

lukemismuodostuman käsitteellä tarkoitetaan tätä muuttuvaisuutta, jossa sekä tekstit, lukijat ja kontekstit muodostuvat kaikki vasta yhdessä aina uudestaan aktuaalisissa lukemismuodostumissa.¹⁵ Lukiessani Jotunin näytelmää luon tietoisesti – ja lukemiselleni tutkielmassani artikuloimista teoreettisista lähtökohdistani johtuen ehkäpä myös väistämättä – tietynlaista lukemismuodostumaa.

Tätä näkemystapaa voidaan vielä tarkentaa kulttuurintutkija Stuart Hallin käyttämällä artikulaatioteorialla. Artikulaation käsite Hallilla hyödyntää sanan kahta eri merkitystä englanninkielessä. *Articulation* on sekä asian lausumista julki että myös niveltämistä tai kytkentää. Artikulaatioiden tutkiminen on näiden kytkentöjen jäljittämistä.¹⁶

Kirjallisuudentutkija Mikko Keskisen mukaan “jokainen uusi artikulaatio rikkoo vanhan kontekstin ja tuottaa uuden”¹⁷. Näin ollen käy ilmi, että luennassa aktivoituvien kontekstien määräytyminen, olkoon se tietoista tai tiedostamatonta, on aina vallankäyttöä. Toisin sanoen, luodessani Maria Jotunin näytelmästä uuden luennan ja luodessani uusia kytkentöjä on tarkoituksenani samalla horjuttaa vanhoja, mielestäni aikansa eläneitä, eli toiseen aikaan kuuluvia, luentoja.

DRAAMANTUTKIMUS JA KÄSITTEITÄ

2000-luvun ensimmäisenä vuosikymmenenä taiteeseen liittyvää keskustelua Suomessa leimasi kasvanut kiinnostus *esitystä* kohtaan ja teatterin moninaisten elementtien jonkintasoinen irrottautuminen tekstin ylivallasta. Saksalaisen tutkijan Hans-Thies Lehmannin keskeinen teos *Draaman jälkeinen teatteri* käännettiin vuosikymmen alkuperäisjulkaisunsa jälkeen suomeksi vuonna 2009. Se tuntui kuvastavan hyvin jotakin

¹⁵ Bennett 1983, 3; ks. myös Lehtonen 2000, 171–173.

¹⁶ Hall 1992, 368–372. Hallin artikulaatioteoria seuraa filosofi ja politiikantutkija Ernesto Laclauin artikulaatiokäsitystä, jonka tämä muotoili vuoden 1977 teoksessaan *Politics and Ideology in Marxist Theory*.

¹⁷ Keskinen 2008, 103.

ilmassa jo jonkin aikaa ollutta vapautumisen tunnetta ja monimuotoisuuden riemua, jota suomalaisen nykyteatterin ympärillä leijui.¹⁸

Kirjassaan Lehmann tarkastelee laajalti 1900-luvun loppupuolella tapahtunutta teatterin laajentumista draamateatterista ilmiöksi, jossa perinteinen draama- ja tekstilähtöisyys vähitellen muotoutuivat vain yhdeksi teatterin osatekijäksi muiden joukossa ja hiljalleen menettivät aiempaa hallitsevaa asemaansa.¹⁹ Lehmannin kirja painottaa käyttämissään esimerkeissä vahvasti saksankielistä ja keski-eurooppalaista teatterikenttää, mutta globalisoituneessa maailmassa samat prosessit ovat pienin paikallisin muunnelmin ja ehkä hiukan eri rytmeissä olleet käynnissä lähes kaikkialla.

Suomessa 2010-luvulla tekstin asema nykyteatterissa vaikutti selkeytyvän. Erinomaisia draamatekstejä kirjoitettiin paljon ja niissä usein osattiin huomioida nykyteatterin keinojen moninaisuus ja dramaturgisten rakenteiden ja muotojen vapautuminen, eivätkä ne vastanneet sitä perinteistä juoneen, eheisiin henkilöhahmoihin ja fiktion perustuvaa draamakäsitystä, jota vastustamaan Lehmanninkin kirja asettui. Kilpailuasetelma draamateatterin ja ”nykärin” välillä oli löyhentynyt, kuten Katri Tanskanen kirjoittaa vuonna 2014 vallinneesta tilanteesta suomalaisen teatteritaiteen ja teatteritieteen kentällä väitöskirjassaan *Yleisö kohtaa toisen*²⁰. Voidaan sanoa, että perinteisemmän draamateatterin ja nykyteatterin (mukaan lukien nykydraaman) oli myös tuolloin entistä selvemmin huomattu molempien sijaitsevan samalla jatkumolla, jossa löytyy tilaa monenlaiselle tekemiselle²¹.

Nykypäivänä on selvää, että teatteriesitys ja näytelmäteksti ovat keskenään erilaisia asioita, joilla on keskinäinen suhde, mutta jotka samanaikaisesti ovat itsenäisiä taideteoksia. Esityksen katsotaan olevan vanhempaa alkuperää kuin kirjoitettu näytelmäteksti. Näiden kahden yhteys länsimaisessa perinteessä alkoi muodostua antiikin Kreikassa.

Esittävä taide ei vaadi pohjakseen kirjoitettua tekstiä, ja esittävän taiteen muotoja on esiintynyt sellaisissakin kulttuureissa, joissa kirjallista perinnettä ei ole syntynyt.

¹⁸ Katariina Numminen on Annukka Ruuskasen toimittamassa Nykyteatterikirjassa (2010) hyvin kartoittanut tapoja määritellä mitä nykyteatterin käsitteellä voidaan tarkoittaa. Numminen 2011, 9–15.

¹⁹ Lehmann 2009.

²⁰ Tanskanen 2017, 10.

²¹ Joskin on mielestäni yhä erittäin aiheellista kysyä, tukevatko rahoitukseen liittyvät rakenteet edelleenkin esittävän taiteen monimuotoisuutta Suomessa riittävästi.

Uskonnollisiin seremonioihin liittyvät esitykset, rituaalit, tanssi ja musiikki ovat yleisiä jotakuinkin kaikissa kulttuureissa. Varhaiset kreikkalaiset näytelmät 400-luvulla eaa. tehtiin myös nimenomaisesti speaktaakkelimaisiksi esityksiksi, mutta pieni osa niistä myös säilyi jälkipolville kirjalliseen muotoon saatettuina käsikirjoituksina.

Länsimaisessa akateemisessa perinteessä näytelmät nähtiin kuitenkin pitkään ensisijaisesti kirjallisuutena, mikä juontaa juurensa 300-luvulla eaa. eläneen Aristoteleen ja hänen teoksensa *Runousoppi* asemaan varhaisena kirjallisuutta käsittelevänä tutkimuksena. Antiikin aikaan Aristoteleen teksti ei ollut vielä erityisen luettu, mutta huomattavasti myöhemmin, keskiajalla, oli Aristoteleen akateeminen arvostus yleisesti erittäin korkealla tasolla. 1400-luvun lopun klassismista lähtien Runousoppi on ollut länsimaisen taiteentutkimuksen keskeinen teos.²²

Aristoteleen Runousopissa näyttämötoteutuksella oli osuutensa siinä, miten näytelmä otettiin vastaan, mutta Aristoteles korosti kirjoitetun tekstin asemaa itsenäisenä taiteena ja näki sen riittävänä ja ensisijaisena väylänä, jolla näytelmä, tai tarkemmin sanottuna tragedia, vastaanottajassa vaikutuksia tuottaa.²³ Esitys ei hänellä samanlaista itsenäistä statusta saanut, mutta tämän painotuksen on arveltu liittyneen ennen kaikkea myös *Runousopin* tutkimusaiheen rajaukseen. Kuten Heinonen et al. *Runousopin* kommentaarissaan vuonna 2012 kirjoittavat:

Aristoteleen idea ei ole kuitenkaan se, että näyttämöesitystä ei tarvita. Hän haluaa vain korostaa, että tragediarunoilijan taito ei ole sidottu siihen, millainen konkreettinen näyttämöesitys on. Aristoteleelle hyvän tragedian vaikutus, jota hän Runousopissa yrittää tutkia, perustuu ennen kaikkea tragedian kohteeseen eli ihmisten toimintaan, ja se on kuvattu – eli tuotettu mimesiksen avulla – juonessa, joka on näytelmän sielu, sekä henkilöhahmojen eettisissä piirteissä ja ajatuskuluissa. Jos ajattelemme Aristoteleen tapaan tragediaa lajina, näyttämöesitys ei hänelle ole yhtä olemuksellinen osa sitä kuin juoni.²⁴

Antiikkia ihannoivaan klassismiin liittyvä ajatus tekstin ensisijaisuudesta suhteessa esitykseen onkin hätkähdyttävä, koska teatteriesitykset antiikin Ateenassa olivat millä tahansa mittapuulla arvioituna todella valtavia speaktaakkeleja, jolloin esityksen merkitystä on vaikea sivuuttaa.

²² Heinonen et al. 2012, 15.

²³ Retala & Heinonen 2003, 19.

²⁴ Heinonen et al. 2012, 94.

Esimerkiksi antiikin komedioiden lukeminen nykypäivänä on mielenkiintoinen ja pohdintaa aiheuttava kokemus, sillä komediat olivat äärimmäisen paikka- ja kontekstisidonnaisia esityksiä. Ne tehtiin yhtä ainoaa esityskertaa varten talven ja kevään suurille Lenaia- ja Dionysia-festivaaleille, joissa näytelmät kilpailivat keskenään kiihkeästi ja olivat läpeensä täynnä intertekstuaalisia viittauksia aiempiin näytelmiin, kilpaileviin näytelmäkirjailijoihin, ajankohtaisiin asioihin ja yleisössä oleviin yhteiskunnallisiin vaikuttajiin.

Jatkuva keskinäinen parodia, aiheiden, hahmojen ja ideoiden lainailu ja taivuttaminen uusiin käyttötapoihin komedioissa oli eräänlaista vuosi vuodelta syventyvää eri tahojen välistä kamppailua, jonka on katsottu olleen luonteeltaan erittäinkin poliittista.²⁵ Joidenkin arvioiden mukaan lähes kaikki komedioiden henkilöhahmot edustivat esitysten yleisössäkin olleita tosielämän henkilöitä, mutta ajan lähdeaineiston niukkuudesta johtuen asiasta tuskin koskaan voidaan saada varmuutta.

Nostin antiikin komedioiden esimerkin esille korostaakseni, kuinka erikoista meidän onkaan jälkeinpäin lukea *esityksellisiä* näytelmätekstejä, joista koko esitystapahtuma sitä ympäröivine yhteiskunnallisine konteksteineen on perustavanlaatuisella tavalla *poissaolevaa*. Tutkijat edelleen esittävät täysin toisilleen vastakkaisia arvioita esimerkiksi näiden poliittisten näytelmien kirjoittajien (ja näytelmien henkilöhahmojen) edustamista poliittisista näkökannoista.²⁶

Teatteria ja esityksiä on historian saatossa tehty paljonkin ilman ajatusta tekstin elosta kirjallisuutena. Esimerkiksi 1500-luvulla Italiassa syntynyt Commedia dell'arte oli nimenomaan esityskeskeistä teatteria. Myös William Shakespeare, kuten valtaosa aikalaiskollegoistaan, kirjoitti näyttämöä, ei niinkään kirjallisuutta varten²⁷. Lukijayleisöä oli tuolloin harvassa jo siitäkin syystä, että lukutaito ei ollut lainkaan itsestäänselvyys.

Ibsenin 1800-luvun Euroopassa tilanne oli jo erilainen ja kirjallisesta porvaristeatterista oli tullut normi, jota edelleen jossain määrin puretaan. On samalla hyvä huomioda, että

²⁵ Sidwell 2009, 1–10.

²⁶ Antiikin komedioiden poliittisuudesta ja intertekstuaalisuudesta sekä näihin liittyvästä tulkitsemisen vaikeudesta ks. esim. Sidwell 2009 ja Biles 2011. Keskeinen ja hankalasti ylitettävä ongelma 400-luvun komedioiden tulkitsemisessa on, että emme tiedä milloin näytelmissä puhuu kirjailijan edustama näkemys ja milloin teoksessa päin vastoin parodioidaan kilpailevien näytelmäkirjailijoiden näkemyksiä tai esitetään yhteiskunnallista satiiria.

²⁷ Worthen 2010, 1–3.

kirjallisen näkökulman painottuminen estetiikan historiassa ei ole sattumaa senkään takia, että estetiikan historia on kirjallisen eliitin kirjoittamaa. Teatteri oli joka tapauksessa vuosituhannen jälkipuoliskon kuluessa kehittynyt sellaiseksi diskursiiviseksi muodostelmaksi, tietynlaiseksi esteettisten piirteiden ja taiteellisten käytäntöjen kudelmaksi, jonka nykypäivänä yleisesti ottaen voimme kutakuinkin väittää tunnistavamme konventionaaliseksi draamateatteriksi.²⁸

Hans-Thies Lehmann kirjoittaa *Draaman jälkeisessä teatterissaan*:

Draama ei ollut pelkkä esteettinen malli vaan siihen sisältyi myös tärkeitä tietoteoreettisia ja sosiaalisia sisältöjä: sankarin – yksilön – objektiivinen merkitys; mahdollisuus esittää inhimillinen todellisuus kielellisesti ja vieläpä näyttämödialogin avulla; yksittäisen ihmisen käyttäytymisen merkitys yhteiskunnassa.²⁹

Toisin sanoen, monenlaiset kulttuuriset toiminta- ja ajattelutavat voivat kulkeutua ja toisintua, ja osaltaan joskus kenties muovautuakin sosiaalisissa käytänteissä, kuten draama ja teatteri. Lehmann tunnistaa kirjassaan myös, että jo keskiajalta lähtien puhtaan draaman mallista esiintyi poikkeamia, mutta olennaisesti samat konventiot vaikuttivat niidenkin sisällä.

1800-luvun lopulta ja läpi 1900-luvun draaman on nähty kokeneen erinäisiä kriisiytymisiä, ratkaisuehdotuksia ja uusia kokeiluvaiheita. Lopulta tapahtunut teatterin hiljattainen vapautuminen draamatekstin keskeisyydestä muihin teatterin osatekijöihin nähden liittyy taiteen avantgardististen aineiden kehityskulkuihin ja yleisempiin 1900-luvun yhteiskunnallisten vapauksien, kansalaisoikeuksien ja teknologisen kehityksen, sekä näihin liittyvään taiteenkin tekemisen tapojen monimuodostumisen vyyhtiin. Akateemisessa keskustelussa se voidaan paikantaa 1970-luvulla Yhdysvalloista alkunsa saaneen, esitystä painottaneen performance studies -tutkimussuunnan vaikutukseen.

Historiallisesti draamantutkimuksessa esityksen merkitys jäi pitkäksi aikaa huonosti ymmärretyksi, kunnes 1900-luvun jälkipuoliskon ja 2000-luvun alun vuosikymmeninä tilanne kääntyi lähestulkoon pääläelleen ja tekstiä päädyttiin usein tarkastelemaan vain yhtenä esityksen mahdollisena osatekijänä. Selvästi vähemmälle kiinnostukselle jäi tuolloin tutkia,

²⁸ Lehmann 2009, 96.

²⁹ Lehmann 2009, 97.

mikä onkaan se asia, joka jää jäljelle pelkkänä tekstinä, mutta silti itsenäisenä taideteoksena, kun esitys on jo noussut jalustalleen ja ottanut paikkansa tutkimuksen kohteena.

Silti tekstin ja esityksen suhdetta perkaavaa tutkimusta on jonkin verran maailmalla myös tehty. Nykyaikaisessa tutkimuksessa Raymond Williamsin *Drama in Performance* (1954) ehkä ensimmäisenä kartoitti esityksellisestä näkökulmasta draaman ja esityksen välistä suhdetta järjestelmällisesti. Samassa aihepiirissä liikkui J. L. Styanin *The Elements of Drama* (1960). Uuden vuosituhannen vaihteen molemmin puolin teatterintutkija William B. Worthen on kirjoittanut tekstin ja teatterin suhteesta paljon. Esimerkiksi kirjassaan *Drama: Between Poetry and Performance* (2010) hän kartoittaa tätä kiisteltyä maastoa. Benjamin Bennett on käsitellyt samaa aihepiiriä teoreettisestikin merkittävässä teoksissaan *Theater as Problem* (1990) ja *All Theater is Revolutionary Theater* (2005). Luetun draamatekstin ja näyttämöllä puhutun draamatekstin eroista semioottisina merkkijärjestelminä on kirjoittanut muun muassa Erika Fischer-Lichte teoksessa *The Show and the Gaze of Theatre* (1997).

Suomessa Riina Maukolan väitöskirja *Elämää suuremmat sankarittaret* (2011) ja Katri Tanskasen väitöskirja *Yleisö kohtaa toisen* (2017) ovat olleet tärkeitä nykypäivän draaman tutkimuksia, joissa myös draaman esityksellisiä puolia on huomioitu. Huomionarvoista kotimaista ja ulkomaista teoreettista pohdintaa draamasta on tarjoillut Heta Reitalan ja Timo Heinosen toimittama 2000-luvun alun teos *Dramaturgioita* (2003). Annukka Ruuskasen toimittamassa *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene* (2011) -teoksessa sen sijaan kartoitettiin suomalaisen nykyteatterin keinoja ja muotoja ja myös tekstin roolia teatteriesityksessä. Elina Snicker ja Paula Salmisen toimittama *Jumalainen näytelmä – dramaturgisia työkaluja* (2012) avasi näytelmien kirjoittajien näkökulmia nykynäytelmään. Vastaavantyyppistä pohdintaa löytyi myös Katariina Nummisen, Maria Kilven ja Mari Hyrkkäsen toimittamasta *Dramaturgiakirja – Kaikki järjestyy aina* (2018) -teoksesta.

Myös Helsingin yliopiston teatteritieteen oppiaineessa on viime vuosina kirjoitettu useita pro gradu -tutkielmia, joissa uusi draama kirjallisuutena ja esityksinä on ollut tutkimuskohteena erilaisista perspektiiveistä katsottuna. Kiinnostus draaman tutkimiseen nykypäivän näkökulmista käsin on ollut selvässä nousussa. Tutkielmani asettuu luontevaksi osaksi tällaista jatkumoa ja avaa omanlaisiaan käsitteellisiä väyliä, joita hyödyntämällä toivottavasti myöhemmätkin tutkijat voivat draamaa ja sen tutkimista lähestyä.

Seuraan Heta Reitalan ja Timo Heinosen ”Dramatusoitua todellisuutta” -artikkelissaan osoittamaa esimerkkiä siinä, että tutkielmani pohjautuu näkemykseen, jossa draama nähdään historiallisesti määräytyneenä ja muuttuvana kenttänä sen sijaan, että käsitteen takaa olisi niinkään mielekästä etsiä vakaana pysyttelevää, yksittäistä oliota.³⁰ Draaman käsitettä on aikojen saatossa määriteltä lukuisilla tavoilla, käyttötarkoituksesta ja filosofisesta taustakehyksestä riippuen.

Teoksessa *Johdatus kirjallisuusanalyysiin* (2013) Liisa Steinby ja Katri Tanskanen määrittelevät draaman melko käytännönläheisesti: ”*Näytelmällä* eli *draamalla* tarkoitetaan kaunokirjallista teosta, joka koostuu pääasiassa henkilöiden *replikeistä* (vuorosanoista) ja joka toimii *teatteriesityksen* pohjana.”³¹ Estetiikan tutkija Aarne Kinnuselle *draamallisuus* tarkoittaa kirjallista merkintätapaa, jossa henkilöhahmot pääosin keskustelevat keskenään dialogisesti. Draamallisuutta voi Kinnuselle hyvin esiintyä muussakin kirjallisuudessa kuin näytelmissä.³² Näytelmän määritelmän suhteen Kinnunen omaksuu institutionalistisen näkökannan. Jos tekijä tai muu kirjallisuusinstituution jäsen sanoo jotain näytelmäksi, se on näytelmä.³³

Sana draama tulee kreikan kielen toimintaa tarkoittavasta sanasta *dran*. Strukturalistisen (ja jälkistrukturalistisen) kirjallisuuskeskustelun myötä 1960-luvulla tekijä- ja objektipainotteiseksi ja olemukseltaan suljetuksi nähdyn *teoksen* käsitteestä haluttiin siirtyä *tekstiin*, joka voitiin nähdä ”metodologisena kenttänä” – monimerkityksellisenä kielellisenä tilana.³⁴ *Teksti* myös näissä diskursseissa laajennettiin tarkoittamaan mitä hyvänsä tuotettuja semioottisten merkkien kokonaisuuksia, jotka voivat kirjallisen muodon lisäksi olla yhtä hyvin vaikkapa kuvaa tai ääntä.

Teoksen käsite ei kuitenkaan kadonnut mihinkään ja tekstistä puhutaan usein edellistä suppeammassa mielessä. *Draama-* tai *näytelmätekstistä* puhuttaessa viitataan tyypillisesti nimenomaan kirjalliseen materiaaliin erotuksena muista teatterin osatekijöistä. Aarne Kinnunen on käyttänyt *teatterikirjallisuuden* käsitettä viittaamaan kaikkeen teatterissa käytettyyn kirjalliseen materiaaliin. Suomen kielessä *Näytelmällä* on aiemmin tarkoitettu

³⁰ Reitala & Heinonen 2003, 18.

³¹ Steinby & Tanskanen 2013, 255. Kursiivit teoksesta.

³² Kinnunen 1985, 14–15.

³³ Kinnunen 1985, 36–37.

³⁴ Barthes 1993, 160–164.

sekä näytelmätekstiä että teatteriesitystä, ja arkikielessä näin usein yhä onkin, mutta akateemisemmassa keskustelussa *näytelmällä* viitataan tyypillisesti kirjalliseen teokseen ja teatteriesityksestä puhutaan yhä useammin *esityksenä*.

Teatteritekstin käsite on myös noussut kuvaamaan sellaisia esitykseen liittyviä kirjallisia tekstejä, jotka toimivat perinteisten draamamuotojen ulkopuolella. Teatterintutkija Christopher B. Balme on kannattanut jakoa, jossa *teatteriteksti* kuvaa uusia muotoja ja *näytelmän* käsite voidaan “rajata koskemaan historiallista ja yleisesti tunnettua muotoa, jota varmuudella jatkuvasti esitetään, mutta joka ei aikaisempaan tapaan ole teatterin synonyymi”³⁵.

Tutkielmassani en kannata näin pelokasta ja steriiliä jakoa vaan omaksun institutionalistisemman ja kontekstuaalisemman näkökulman kuin Balme. Näytelmän käsitettä ei nähdäkseni ole mitään tarvetta varjella epäheydeltä, osatekijöidensä sattumanvaraisuudelta, fragmentaarisuudelta tai miltään muiltakaan konventioista poikkeavilta aineksilta. Näytelmää on minulle kaikki sellainen taide, mitä näytelmäksi joku kutsuu.

Teatterintutkija Katri Tanskanen kirjoittaa väitöskirjassaan:

Nykydraama ei vastaa Lehmannin draamallisen teatterin käsitettä vaan toteuttaa monia nykyteatterista ja esitystaiteesta tuttuja piirteitä. Siten se voi toteuttaa myös nykyteatterille ominaista etiikkaa ja politiikkaa.³⁶

Käsitettä *nykydraama* onkin mielestäni luontevaa käyttää viittaamaan nykyesitysten uudet muodot huomioiviin uusiin draamateksteihin, ja joissain määrin se soveltuu nähdäkseni aivan hyvin myös käytettäväksi viitattaessa näihin teksteihin liittyviin esityksiin. Tutkielmassani kiinnitän lisäksi huomiota siihen, ettei kyse ole mistään kiinteistä kategorioista. Myös vanhoilla draamateksteillä voi olla – kuten tutkielmassani *Kuningas Hilariuksella* väitän olevan – piirteitä, jotka heräävät kunnolla eloon vasta kun niitä tarkastellaan nykydraamalle ominaisissa viitekehyksissä.

³⁵ Balme 2015, 175–176.

³⁶ Tanskanen 2017, 29.

Christopher Balme kuvailee näytelmää esityksen tekstin sijaan esitettävänä tekstinä, joka ei ole esityksen määrittäjä, mutta ei täysin myöskään esitykselle alisteinen. Hän siteeraa kirjallisuudentutkija Keir Elamia, joka näkee tekstin ja esityksen suhteen intertekstuaalisena, siten että esityksen mahdollisuus tyypillisesti määrittelee sitä, millaiseksi teksti kirjoitetaan: “kirjallisen tekstin ja esitystekstin suhteessa ei ole kyse pelkästä järjestyksestä vaan keskinäisten rajoitusten yhdistelmään pohjaavasta vahvasta intertekstuaalisuudesta”.³⁷ Ajatus esityksestä joillakin tavoin ohjaa ja rajaa sitä, millaisiksi tekstit kirjoitetaan.

Hans-Thies Lehmannin kirjan myötä myös *draamanjälkeisestä teatterista* on Suomessa jonkin verran kirjoitettu, mutta selvästi enemmän on käytetty termiä *nykyteatteri*, kun puhe on ollut nykyisistä, ei-perinteisistä, teatterin tekemisen tavoista. Monet nykynäytelmät tuntuvatkin istuvan moninaisia muotoja kokeilevan nykyteatterin kategoriaan, mutta samalla on osoittautunut täysin luontevaksi kutsua niitä edelleen entiseen tapaan myös näytelmiksi ja draamoiksi. Silloin kun halutaan erikseen korostaa esityksen perinteisiä muotoja saatetaan puhua *draamateatterista* tai “*pertsasta*” eli *perusteatterista*. Tutkielmassani en tee eroa näytelmätekstin ja draamatekstin käsitteiden välillä vaan käytän näitä termejä toistensa synonyymeina.

“Näyttämön kokemus on kokemus kokemuksen itsensä näyttämöllisyydestä”, kirjoittaa teatterintekijä ja filosofi Esa Kirkkopelto artikkelissaan ”Näyttämön ilmiö”.³⁸ Ehdotan tätä ajatusta mukaillen ja jatkaen, että draamatekstiin sisältyvä ontologinen puute, eli näyttämön kokemuksen puuttuminen, on kokemus kokemuksen itsensä puuttumisesta. Eli se on kokemusta siitä, että kaikki tapahtuu jossain toisaalla ja se mihin yleensä päästään käsiksi on vain jotain toissijaista; jotain jäännösmäistä.

Mikäli näytelmätekstiä keskeisesti määrittäväksi tekijäksi katsotaan sen suhde esitykseen, ja mikäli tuo esitystapahtuma on teoksen merkitysten muodostumisprosessissa ensisijaisesti se tapahtumapaikka, jossa vastaanottaja merkityksiä muodostaa, ja jos kuten todettua, tuo esitys on kirjallisen näytelmätekstin kannalta poissaoleva, niin tällöin teoksen merkitysten muodostumisprosessin ensisijainen tapahtumapaikka puuttuu: se on poissa, kokemus jää

³⁷ Balme 2015, 179 viitaten Elamiin 1980, 209.

³⁸ Kirkkopelto 2005, 16–20.

omalaatuisella tavalla vajaaksi. Tähän vajeeseen on ilmiön omintakeisuudesta johtuen mielestäni luontaisinta suhtautua rikkautena.

Miksi tällaisen poissaolon ja puutteen näkökulman artikulointi tai siitä kirjoittaminen on sitten merkityksellistä? Eräs vastaus löytyy taidefilosofi ja kriitikko Arthur Dantolta, joka kirjoitti kuuluisassa ”Taidemaailma”-esseessään vuonna 1964: ”Nykyään niin kuin aina ennenkin taideteorioiden tehtävä on tehdä taidemaailma ja taide mahdolliseksi”³⁹. Toisin sanoen, tietynlaisen taideteoreettisen kehyksen sanallistaminen ja ylläpitäminen maailmassa synnyttää mahdollisuuksia taiteelle elää ja kukoistaa uusilla tavoilla. Voisiko tätä parempaa tehtävää taiteentutkijan pro gradu -tutkielmalle toivoakaan?

Poissaolon käsitteen tutkiminen on mielestäni arvokas lisä ylipäätään nykypäivän taidediskurssien moninaiseen vyyhtiin, jossa katkokset, puutteet ja epämääräisyydet näyttäytyvät taiteelle tärkeinä ja rakentavina elementteinä. Taiteiden tutkimus itsessään aina väistämättä sijoittuu jonkinlaisiin teoreettisiin viitekehyksiin, minkä tähden teorioita ja niiden käyttämiä käsitteitä on tärkeää tutkia, arvioida ja kehittää.

Hans-Thies Lehman kirjoitti aiemmin mainitussa teoksessaan, että perinteistä draamaa olisi luettava myös post-draamallisesta näkökulmasta niin, että ”sen dramaturgioihin liitetään kysymys katsojan positioista”⁴⁰. Tätä vastaaviin kysymyksiin tutkielmanikin lopulta etsii vastauksia. Millainen on lukijan positio suhteessa näytelmätekstiin, jolla on suhde esitykseen, joka on poissa? Millä tavoin lukijoiden suhde tiettyyn näytelmätekstiin voi ajan myötä muuttua tekstin pysyessä samana, mutta lukemisessa aktivoituvien taidekäsitysten kehittyessä toisenlaisiksi?

³⁹ Danto 2016, 382.

⁴⁰ Lehmann 2009, 40.

II TAIDE JA POISSAOLO – ASEMOINTI JA TEORIA

THEODOR ADORNON ESTEETTINEN AJATTELU

Tässä luvussa jäljitän poissaolon merkitystä taiteessa – mihin se liittyy ja mitä sillä voidaan tarkoittaa. Liitän käsitteen laajempiin jatkumoihin taiteen ja yleisemmin estetiikan tutkimuksessa. Osoitan, että poissaolo istuu luontevasti nykyaikaisten taidekeskustelujen suuriin linjoihin ja osoittautuu käyttökelpoiseksi näkökulmaksi, jonka kautta voi paitsi lukea näytelmää, myös kehystää sen lukemisen osaksi taiteen diskursseja.

Taustoittaessani näitä diskursseja käyn läpi hyvin erilaisista lähtökohdista toimineiden kirjoittajien näkemyksiä. Taiteen filosofian historia on kulkenut monien, toisilleen vastakkaistenkin, mutta toisiinsa limittyneiden polkujen läpi. On syytä luodata joitain näistä langoista siinä määrin, että näyttäytyy mahdolliseksi ymmärtää, mitä poissaolon estetiikalla voidaan tarkoittaa, ja toisaalta saada näkyväksi se, ettei poissaolo näkökulmana lopultakaan asetu niin etäälle nykykäsitysten valtavirrasta, kuin mitä ensikuulemalta saattaisi olettaa.

1800-luvun loppupuoliskolla yleistyi ajatus, että kauneuden kaltaiset positiivisiksi nähdyt määreet eivät ole riittävä pohja taiteen ymmärtämiselle, jolloin kiinnostus laajeni koskemaan myös monia muunlaisia esteettisen lajeja, kuten rumuutta ja taiteeseen liittyviä moninaisia tunne-elämyksiä.⁴¹ Liitän poissaolon käsitteen jatkumoon, jossa katkokset ja poikkeamat, kauneuskäsitysten ja esteettisten normien rikkominen, muuttaminen tai ylittäminen ovat toisaalta avant-garde taiteen ja taiteen laajenevien muotojen kautta – ja toisaalta samalla

⁴¹ Vuorinen 2016, 198–203.

taiteen määritelmien moninaistumisen ja rajojen liudentumisten kautta – näyttäytyneet etenevissä määrin luontevilta osilta taidetta.

Poissaolon nostaminen yhdeksi tällaiseksi tarkastelupisteeksi on jo sinänsä teko, joka voi osaltaan laajentaa käsitystä taiteesta – se voi muuttaa tai rakentavasti epäselventää taiteen kategorioiden rajoja. Poissaolo on myös luontaista liittää normien muuttumisiin, rajanvetoihin ja kategorioihin siitä syystä, että jos jotain on poissa, se ei ole läsnä, eli poissaolo on käsitteenä luonteeltaan rajoihin ja sisäisen ja ulkoisen kategorioihin liittyvää.

Saksalaisen ajattelijan Theodor Adornon (1903–1969) esteettistä ajattelua voidaan pitää yhtenä historiallisena lähtökohtana pyrkimyksessä paikantaa katkoksen, poissaolon, puutteen ja keskeneräisyyden estetiikkaa taiteessa. Adorno suhtautui estetiikkaan, kuten muussakin ajattelussaan, epäilevästi kaikkea toimivuutta ja sujuvuutta kohtaan, sillä kaikki lopulta aina nivoutui hänellä yhteen hänen yhteiskunnallisen näkemyksensä ja sitä kautta etiikan kanssa. Holokaustin jälkeisessä maailmassa etiikkaa ei ollut mahdollista enää päästä karkuun minnekään ja 1900-luvun jälkipuoliskolla kehittynyt kapitalistista järjestystä ylläpitävä kulutusyhteiskunta ulotti vaikutuksensa yhtäläillä taiteeseen kuin muillekin elämän osa-alueille. Syvätasolle ulottuva kulttuurikritiikki oli läsnä kaikessa Adornon kirjoittamisessa.⁴²

Samalla Adorno kuitenkin suhtautui epäilevästi sellaiseen taiteeseen, jossa esimerkiksi poliittinen agenda nousi taideteoksen omien sisäisten merkitysten edelle. Adorno oli kirjoituksissaan varsin kriittinen arvioidessaan hyödykkeistetyksi tai hegemonisia rakenteita ylläpitäväksi katsomaansa taidetta, mutta hän oli myös jokseenkin epäilevä suhtautumisessaan rationalisoidusti kapinallisiin ja avoimesti poliittisiin taiteen projekteihin.⁴³

Voidaan sanoa, että Adornolle paras taide on sisäisesti siinä määrin ristiriitaista tai vastakohtaista, että se herättää näkemään vastaavanlaista hiertämistä myös yhteiskunnassa. Taide näyttää hänelle sekä muuttuvana, että muutoksen aiheuttamista haluavana.⁴⁴ Jotain osuvaa sekä Adornon estetiikan että tutkielmani näkökulman kannalta on siinä, että Adornon

⁴² Lijster 2017, 98–102; Myös <https://filosofia.fi/node/7092> viitattu 6.10.2020.

⁴³ Rich 2014, 72.

⁴⁴ Stanford Encyclopedia of Philosophy. Theodor W. Adorno. Viitattu 20.9.2020.
<<https://plato.stanford.edu/entries/adorno/#4>>

esteettisen ajattelun kannalta hänen tärkeimmän teoksensa *Esteettisen teorian* suomentaja Arto Kuorikoski kirjoittaa käännöksensä alkusanoissa: “Adornon alkuperäistekstin tai käsillä olevan suomennoksen kauneus saattaa hyvinkin piillä sen tosiasiallisessa rumuudessa, riittämättömyydessä, jopa epäonnistumisessa”⁴⁵. Adornolle taiteessa oli tilaa ristiriitaisille ja omintakeisille elementeille; arvoituksille ja murtuneisuudelle, ylittämättömälle riittämättömyydelle.

Taideosten tulkinnan tarve totuussisällön tuottamista varten muodostaa samalla niiden perustavanlaatuisen riittämättömyyden stigman. Ne eivät saavuta sitä, mihin niissä objektiivisesti pyritään. Niiden arvoitus muodostuu saavuttamattoman ja realisoidun välisestä määrittelemättömästä alueesta. Niillä on totuussisältö, eikä kuitenkaan ole.⁴⁶

Adornolle taideteoksessa on jotain prosessimaista, liikkuvaa, tulevaa – syntyvää ja kuolevaa. Myöskin konfliktit ovat väistämättömiä. Teoksen suhde aikaan on aina jollain tavoin oleellista. *Esteettisessä teoriassa* hän kirjoittaa: “Taideteoksissa kihisee hankausääni, jonka synnyttävät vastakohtaiset momentit, jotka taideteos pyrkii tuomaan yhteen”⁴⁷. Toisaalta “[t]aideteokset julistavat erottautumalla empiirisestä maailmasta, siitä mikä on niiden suhteen toista, että maailman tulisi itse olla jotain toista; ne ovat siten empiirisen maailman muuttamisen tiedottomia skeemoja”⁴⁸. Maailman tai siihen suhtautumisen muuttaminen oli Adornon taidekäsityksessä jollain tavoin läsnä, mutta ikään kuin kiertoteitse, taideteoksen oman sisäisen logiikan kautta, lähtemättömästi mysteereihin kiedottuna. ”Taideteokset puhuvat kuin haltijat saduissa: jos haluat absoluutin, saat sen, mutta et tunnista sitä sen nähdessäsi.”⁴⁹

Poissaolon voi nähdä liittyvän katkoksiin ja epäonnistumisiin. Kun jotain on poissa se usein tarkoittaa jonkin asian keskeneräisyyttä tai puutteellisuutta. Erityisesti tulen luvussa 3 käsittelemään Jotunin näytelmän keskeneräisyyteen liittyviä piirteitä. Adornon näkemykset viitoittivat keskeisesti tietä sille, että tässä tutkielmassa kuvailemani kaltaiset, ristiriitaisuuksiin ja negatiivisiin määreisiin huomiota kiinnittävät näkökulmat, ovat saaneet jalansijaa ja mielekkäitä viitekehyksiä taidefilosofiassa.

⁴⁵ Kuorikoski teoksessa Adorno 2006, 20; *Ästhetische Theorie* myös itsessään jäi Adornon kuolemasta johtuen viimeistelemättömäksi ja julkaistiin vuotta myöhemmin vuonna 1970.

⁴⁶ Adorno 2006, 257.

⁴⁷ Adorno 2006, 345.

⁴⁸ Adorno 2006, 345.

⁴⁹ Adorno 2006, 253.

1900-luvun loppupuolelta alkaen varsinkin postkolonialistisen, feministisen ja queer-teorian aloihin liittyvässä kirjallisuuden- ja teatterintutkimuksessa on pyritty purkamaan vallalla olleita ja aiemmin kyseenalaistamattomia narratiiveja. Länsimaisen taiteen kaanoneja on analysoitu kriittisesti ja valtarakenteita esiin tuoden ja purkaen. Samalla on avattu tilaa uusille näkökulmille ja toisille tavoille tehdä ja katsoa taidetta.

Marxilaisesta perinteestä ammentavassa taidekritiikissä, johon esimerkiksi Theodor Adornon, Pierre Bourdieun, Louis Althusserin ja Fredric Jamesonin taidetta käsittelevät tekstit voidaan laskea, korostuu kysymys yhteiskuntaluokasta ja toimijoiden taustasta. Kuka tekee taidetta ja mille yleisöille? Epätasa-arvoisessa maailmassa vastaanottajien suhteet teokseen ovat vääjäämättä keskenään eriäviä eikä yleismaailmallista kaikkien jakamaa merkitystä ole löydettävissä⁵⁰. Läpinäkyvyys tekemisen ja myös tekstien lukemisen lähtökohtien suhteen sekä näihin liittyvien viitekehyksien tutkiminen nousee siis tarpeelliseksi.

POISSAOLOA DRAAMATEKSTISSÄ

Poissaolo on asioiden välinen suhde. Poissaolo ei ole niinkään mitään itsessään vaan viittaa aina johonkin, joka puuttuu sieltä, missä sen odotettaisiin tai toivottaisiin olevan. Opettaja harmittelee opiskelijan poissaoloa luennolta. Väsynyt ja mietteissään oleva toinen opiskelija vaikuttaa henkisesti poissaolevalta. Kotona ruokapöydän ääressä on tyhjä paikka perheenjäsenen menehtymisen jälkeen, ja tuon poissaolon muut perheenjäsenet tuntevat koko kehollaan.

Poissaolo näin ollen liittyy odotuksiin ja viitekehyksiin. Ei ole mielekästä puhua vaikkapa lohikäärmeen poissaolosta Helsingin Kauppatorilta ellei ole jo valmiiksi syytä ajatella tai pelätä, että Kauppatorilla saatettaisiin nähdä lohikäärme. Tässä suhteessa draamatekstiin liittyvä esityksen poissaolo on myös mielenkiintoinen tapaus, koska lukija tietenkin tietää

⁵⁰ Eldridge 2009, 29.

ettei hänen silmiensä eteen tekstiä lukiessa koskaan taianomaisesti materialisoidu teatteriesitystä – hänellä ei ole sellaista odotusta.

Draamateksti on kuitenkin olemassa suhteessa tietynlaisiin kontekstuaalisiin rakenteisiin, tarkemmin sanottuna suhteessa teatteriin, joka on esittävää taidetta – ja esittävä taide toteutuu esityksessä. Tämä esityksen viitekehys, odotus esityksessä toteutumisesta, jää tekstin lukijan näkökulmasta poissaolevaksi. On joka tapauksessa hyvä huomioda, että kulttuuriset instituutiot ja niihin liittyvät odotukset ovat muuttuvia ja muokkautuvia ilmiöitä. Kuten jo edellä draamantutkimusta käsitellessäni päädyin toteamaan, on esitys nykypäivänä nähty ensisijaisena suhteessa draamatekstiin.

Näytelmässä, silloin kun sitä tarkastellaan kirjallisuuden lajina, ei ole mitään kovin erityistä verrattuna kerronnallisempiin tekstimuotoihin, muuta kuin tekstin rooli osana teatteriesityksiä. Näin esittää Benjamin Bennett tekstin ja teatterin suhdetta luotaavassa *Theater as Problem* -teoksessaan.

For there is nothing whatever that is rhetorically or formally unique about a dramatic text; there is no characteristic or set of characteristics, or complex of “family resemblances,” by which we would recognize a dramatic text as something different from a narrative text, if we did not know about the institution of the theater, if the theater, as an institution, were not already there to be “meant” as the text’s vehicle.⁵¹

Bennettin näkemyksen kanssa samanlaatuiseen johtopäätökseen on päätenyt myös Christopher Balme teoksessaan *Johdatus teatteriin* (2015)⁵². Hänkään ei kannata draamatekstille nähtäväksi mitään tiettyä vain sille ainutlaatuisia muotoja. Teatterin ja kirjallisuuden historia on täynnä pyrkimyksiä määritellä draamateksti muodollisten ominaisuuksiensa perusteella ja täynnä vastaväitteitä näille määritelmille. Tutkielmani aiheena ei ole ryhtyä näitä määritelmiä erittelemään tai kumoamaan, mutta katson Bennettin ja Balmeen edustaman katsantokannan järkeväksi.

Bennett kuitenkin löytää draamasta yhden sellaisen ominaispiirteen, jota missään muissa kirjoittamisen lajeissa ei tavata. Kyseessä on jo aiemmin useampaan kertaan mainittu draaman ontologinen puute. Bennett korostaa, että tämä puute, joka draamaan liittyy on historiallisesti

⁵¹ Bennett 1990, 1.

⁵² Balme 2015, 175.

määräytyntä ja osaltaan riippuvainen kokemuksestamme muun tyyppisistä teksteistä, joissa emme vastaavaa puutetta lukijoina havaitse.⁵³

Heta Reitala ja Timo Heinonen ovat tekstissään ”Dramatisoitua todellisuutta” kuvanneet samaa ilmiötä kuin Bennett, kirjoittamalla, että kirjallisuustieteessä käytetyn *implisiittisen tekijän* eli *sisäistekijän* käsitteen lisäksi voitaisiin draamatekstin kohdalla puhua myös vastaavan kaltaisesta *implisiittisestä esityksestä*.⁵⁴ Terminä implisiittinen esitys on kuitenkin mielestäni draaman ontologista puutetta epätarkempi, koska se tarpeettomasti häivyttää näkyvistä nimenomaan poissaolon ja kaikki viiteyhteydet, joita poissaoloon liittyy.

Juuri poissaolo on mielestäni kyseisen ilmiön kiinnostavin ja draaman tutkimisen kannalta hedelmällisin piirre, joten sen häivyttämisen sijaan on siihen pikemminkin nähdäkseni otollisinta suhtautua ainutlaatuisena rikkautena. Yhteyden luominen kirjallisuustieteen implisiittiseen tekijään liittyviin diskursseihin on kuitenkin myös hyödyllistä, sillä se osoittaa kytköksiä ja sukulaisuutta näiden aiheiden välillä. Näiden sidosten jatkotarkastelu voisi tuoda esiin kiinnostavia ominaisuuksia myös implisiittiseen tekijään liittyen, mutta tässä yhteydessä en pureudu asiaan tarkemmin.

Merkillepantavaa ja tärkeää on kuitenkin, että sen lisäksi ettei tekstin lukeminen saa esitystä ilmaantumaan konkreettisesti katsojan silmien eteen, ei se saa sitä myöskään ilmaantumaan lukijan mielikuvitukseen lainkaan siinä määrin, että syntyvä mielikuva mitenkään vastaisi todellista moniaistillista teatteriesitystä. Draamatekstit antavat parenteseissaan ja tekstiin sisältyvissä kuvailuissaan eriävissä määrin ohjeita ja vinkkejä siitä, millaista esitystä teksti itselleen toivoisi, mutta mikään draamateksti ei koskaan eksplisiittisesti sisällytä itseensä kattavaa kuvausta esityksestä, sillä kuvailtavia seikkoja olisi yksinkertaisesti liian paljon.

Ennemminkin tätä tietoa tekstin ja lukijan välillä välittyy sen kautta, minkälaisiin teatterin *konventioihin ja konteksteihin* teksti on yhteydessä. Teoksessaan *Drama: Between Poetry and Performance* (2010) draaman- ja teatterintutkija William B. Worthen huomauttaa, että

⁵³ Bennett 1990, 61–63.

⁵⁴ Reitala & Heinonen 2003, 21–22; Sisäistekijällä (implied author) tarkoitetaan todellisesta tekijästä erillistä, tekstiin sisältyvää tekijää. Käsitteen kehitti kirjallisuuden kriitikko ja tutkija Wayne C. Booth teoksessaan *The Rhetoric of Fiction* (1961).

näytelmäteksti ja siihen sisältyvät parenteesit eivät perinteisessäkään draamateatterissa suoraan määritä suurta osaa siitä, mitä näyttämöllä näytetään.⁵⁵

Teatteriesityksen tekijöiden valinnat tulevat suurelta osin teatterin kulloisistakin konventioista. Mikä määrä kirjallista kuvailua olisikaan riittävästi määrittämään edes yhden teatterillisen kohtauksen kaikkia tilallisia, ruumiillisia ja audiovisuaalisia elementtejä? Konventiot ja kontekstit, joita esityksen tekijät kantavat mukanaan esityksen tekemiseen määräävät esityksen olemusta, kuten myös konventiot ja kontekstit, joita sen katsojat kantavat mukanaan.

Vastaavasti myös konventiot ja kontekstit, joita me kirjallisen näytelmätekstin lukijoina tuomme lukemiseemme, ohjaavat siitä syntyvää lukemismuodostumaa. Koska esitys on tekstistä poissaoleva, tästä seuraa myös, että tekstin pohjalta on mahdollista tehdä loputon määrä keskenään erilaisia esityksiä. Kirjallinen teksti on tässä suhteessa tyypillisesti esitystä kiinteämpi kokonaisuus, vaikka tekstin merkitykset eivät olekaan kiinteitä.

Dramaturgi ja ohjaaja Juha-Pekka Hotinen kirjoituksessaan ”Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen – pari skeemaa uudesta dramaturgiasta” vastustaa konventionaalisia tapoja lukea draamaa ja hahmottelee esiin lukutapoja, jotka voisivat säilyttää ja kultivoida tekstin merkitysten moninaisuutta. Tavoitteena tällöin on välttää toisintamasta ja tuottamasta sellaista lukemisen ideologista tilaa, joka pyrkii läsnäolevalla ja havainnoivalla lukemisella paljastamaan tekstistä aina ideaalisen totuuden muodostaman perustan.

Hotinen peräänkuuluttaa siirtymää läsnäoloista pikemminkin poissaoloihin⁵⁶. Tavoitteena voi totuuden sijaan olla erot ja vastaväitteet. Hotisella draamatekstiä ei vain lueta vaan tekstiin luetaan. Teksti on siis lähtemättömästi tyhjä kiinteästä merkityssisällöstä ja eri lukijat eri aikoina tuovat siihen mukaan omat kerrostuneisuutensa. Tässä hän seuraa pitkälti semiootikko Roland Barthesia.⁵⁷

⁵⁵ Worthen 2010, 9–10.

⁵⁶ Hotinen 2002, 212–213.

⁵⁷ Ks. esim. Barthes 1993, 109–118.

Hotinen puhuu interrogatiivisesta lukutavasta, jossa “teksti nähdään *tapahtumapaikkana*, jossa kohtaavat teksti, kirjoittaja, lukija (katsoja) ja lisäksi kenties yksi, kaksi tai useampi aikakausi”⁵⁸. Hotisen mukaan interrogatiivinen luenta korkeintaan yrittää hahmotella mahdollisten tulkintojen joukon, sen sijaan, että päämäärä olisi tekstin jonkinlainen perusta. Luenta ei ole kuorivaa, jossa edettäisiin pinnasta syvyyksiin vaan ennemminkin horisontaalista ja leijuvaa, eri asioita yhdistelevää.⁵⁹

Hotisen kirjoitus sijoittuu suomalaisen teatterin kentällä historiallisesti aikaan, jolloin esitys vielä paljon selvemmin kuin nykyään pyristeli irti kirjalliseen draamaan pohjaavan teatterin ylivallasta. Tuolloin konventionaalinen lukutapa ja kirjoitettu draamateksti olivat vahvemmin keskenään yhtä kuin nykyään. Vajaassa parissa vuosikymmenessä on kuitenkin jo tapahtunut paljon edistystä siinä, miten draamaan suhtaudutaan kirjallisena oliona.

Tutkielmani painotukset eroavat Hotisesta siinä, että Hotinen teatterintekijänä korostaa ennen kaikkea *esitystä* lukemisen prosessina ja määränpäänä, eikä kirjoituksessaan päädy käsittelemään sitä, kuinka näytelmäteksti on olemassa myös itsenäisenä taideteoksena ilman esitystä. Mutta kuten Hotinenkin huomioi, ei ole olemassa mitään yksittäistä draama-analyysin mallia vaan analyysi on aina riippuvaista käyttötarkoituksestaan⁶⁰.

Kirjallisuuden näkökulmasta katsoen ja verrattuna muihin kirjallisuuden lajeihin, voitaisiin draamatekstin jossain määrin sanoa pakottavan lukijansa huomiota kohti sitä itse prosessia, jossa lukija muodostaa lukemastaan merkityksiä. Koska esitys on poissa, eli koska siihen liittyvät merkitykset toteuttavaa esitystä ei ole lukijalle olemassa, nousee tällöin entistä selvemmin nähtäville se, että näytelmätekstin lukijan mielikuvat esityksestä tai pyrkimykset luoda tällaisia mielikuvia, ovat hänen omaa tuotostaan. Jos Esa Kirkkopeltoa seuraten ajattelemme näyttämön kokemusta kokemuksena kokemuksensa itsensä näyttämöllisyydestä, niin ehkäpä on lopulta lohdullista, että kirjallinen näytelmäteksti saavuttaa jotain hiukan samankaltaista viimein juuri esityksensä poissaolon kautta. Sen poissaolon tähden osa huomiosta kääntyy kohti merkitysten muodostumisprosessia.

⁵⁸ Hotinen 2002, 220. Kursiivi Hotisen teoksen.

⁵⁹ Hotinen 2002, 221.

⁶⁰ Hotinen 2002, 208.

POISSAOLO SUHTEESSA KONTEKSTEIHIN JA KATEGORIOIHIN

Merkityksiä muodostuu lukijan, tekstin ja kontekstien kohtauspisteissä. Kuten jo mainitsin, on poissaoloon keskittyminen myös keskittymistä rajanvetoihin eli keskittymistä siihen, mitkä asiat ovat läsnä ja mitkä ovat poissa. Kategorioiden rajoihin ja niistä päättäviin normeihin pureutuminen nousee tällöin tärkeäksi. Minkä asioiden kuuluu olla poissa ja miksi? Kuka tai mikä ei kuulu joukkoon? Kulttuurintutkija Mikko Lehtonen on kuvannut tekstien konteksteihin liittyvien rajanvetojen luonnetta viittaamalla brittiläisen kulttuurintutkija Tony Bennettin näkemykseen, jonka mukaan teksteistä itsestään ei voi sanoa mitään merkittävää ilman, että päättää missä kontekstissa tekstiä tarkastellaan, sillä lukeminen tapahtuu väistämättä konteksteissa, joihin sekä teksti että lukijat ovat jo valmiiksi kietoutuneet⁶¹.

Yksi keskeisistä kehityskuluista 1900-luvun estetiikassa olikin alati kasvanut ymmärrys kontekstien merkityksestä taiteen ja muiden esteettisten seikkojen kokemisessa. Kyseinen kehitys oli läheisessä suhteessa kontekstien painottumiseen myös ylipäättään kielessä ja merkitysten muodostamisprosesseissa. Tekstin näkökulmasta tämä näkyi erityisesti 1960- ja 1970 -lukujen strukturalistisissa ja jälkistrukturalistisissa kieli- ja kirjallisuuskursseissa, joissa etenkin kirjallisuudentutkija ja semiootikko Roland Barthes peräänkuulutti lukijan ja kontekstien osuuden keskeisyyttä tekstin merkityksen muodostamisessa.

Barthesilla tekstin merkitys ei ollut yksikölinen, vaan merkitykset lopulta syntyivät vasta luennassa ja näin ollen merkityksiä oli aina monia. Ehkä tunnetuimmin Barthesin essee ”Tekijän kuolema” (La mort de l’auteur, 1968) pyrki tiputtamaan jalustoiltaan yhtä ainoaa oikeaa tulkintaa kannattavat lukutavat, erityisesti sellaiset, joissa painottuivat tekstin tekijä ja tämän intentiot. Tekijästä tuli näissä diskursseissa vain yksi viitepiste muiden joukossa ja keskiöön nousi lukija, joka pääsi aktiiviseksi osaksi merkitysten tuottamista.⁶²

Taiteenfilosofin ja kriitikon Arthur Danton ”Taidemaailma”-essee (The Artworld) vuodelta 1964 loi pohjaa kontekstualistisille ja instituutioita painottaville taideteorioille. Danto muistetaan varsinkin Andy Warholin Brillo-laatikoiden analyysistään, jossa hän kysyi mikä

⁶¹ Lehtonen 2000, 148.

⁶² Barthes 1993, 117.

tekee arkiesineiden kanssa identtististä esineistä taidetta. Dantolle taideteoksesta tekee taidetta ennen muuta sen sijoittuminen taidemaailmaan viitekehykseen sekä taidemaailman teoreettinen ilmapiiri, jonka läpi teosta tarkastellaan.⁶³ Hän korosti taiteen historiallista sidonnaisuutta ja muuttuvaisuutta. Taiteen ei tarvitse muilta ominaisuuksiltaan erota muista todellisuuden asioista, kunhan se asetetaan taidemaailman konteksteihin.

Kontekstualististen taideteorioiden kehittäjistä on aiheellista nostaa esiin myös Kendall Walton, jota pidetään yhtenä kontekstien merkitystä olennaisimmin taidefilosofiassaan ilmaisseista ajattelijoista. Hänen artikkelinsa ”Taiteen kategoriat” (Categories of Art, 1970) on aihepiirin merkittävimpiä klassikoita. Walton argumentoi, että tarkastelemme taidetta osana erilaisia kategorioita, jotka kertovat meille mihin seikkoihin kiinnittää huomiota. Esimerkiksi: maalilla päällystetyt kangaspalat eivät muistuta ihmisiä, jotka ovat kolmiulotteisia ja lihasta ja luusta muodostuneita eläviä olentoja, mutta silti tietyissä olosuhteissa saatamme kokea, että maalattu kangaspala nimenomaan muistuttaa uskomattoman paljon ihmistä.⁶⁴ Kaikki ennakkotietomme ja oletuksemme, joiden voidaan katsoa olevan jossain suhteessa taideteokseen, voivat vaikuttaa kokemukseemme siitä.

Waltonilla taideteoksen esteettiset ominaisuudet riippuvat kategorioista, joihin ne kuuluvat. Teos voi kuulua useaan kategoriaan samanaikaisesti, ja teoksilla on piirteitä, jotka ovat jonkinlaisissa suhteissa kategorioihin. Nämä suhteet voivat olla jollekin henkilölle, jossakin tietyssä tilanteessa *vakioita*, *satunnaisia* tai *poissulkevia* suhteessa johonkin kategoriaan.⁶⁵

Jos esimerkiksi henkilö, jolla on tietoa ja kokemusta vain litteistä maalauksista, kohtaisi ensimmäistä kertaa kankaasta nousevan kolmiulotteisen maalauksen niin hän saattaisi pitää tätä maalauksen kolmiulotteisuutta *poissulkevana* piirteenä suhteessa ”maalausten” kategoriaan. Mikäli taas hän useammin kohtaisi tietoa näistä kolmiulotteisista maalauksista, saattaisi hän alkaa tarkastella niitä aivan uuden kategorian jäsenenä; sellaisen, jossa kolmiulotteisuus on piirteenä *vakio*, tai hän voisi myös alkaa tarkastella näitä kolmiulotteisia maalauksia jäsenenä laajennetussa kategoriassa, johon kuuluu sekä maalauksia, jotka ovat

⁶³ Danto 2016, 382.

⁶⁴ Walton 1987, 43.

⁶⁵ Walton 1987, 39.

litteitä että kolmiulotteisia maalauksia, jolloin kolmiulotteisuus olisi tämän kategorian *satunnainen piirre*.⁶⁶

Artikkelissaan Walton kuitenkin jatkoi tämän jälkeen ongelmalliseen suuntaan pyrkiessään luomaan mallin, jossa taideteosta on *oikein* tarkastella osana joitain kategorioita ja *väärin* tarkastella osana joitain toisia. Hän jopa katsoi, että “ei voi olla oikein tarkastella teosta kategorioissa, jotka ovat täysin vieraita taiteilijalle ja hänen yhteiskunnalleen, vaikka teos näyttäisi mestariteokselta niissä”⁶⁷. Näkökulmani on tälle päinvastainen ja lähempänä barthesilaista ajattelua, jossa taiteilija jää kauemmas keskiöstä eikä merkitys määrity valmiiksi annettujen ehtojen perusteella.

Yhdysvaltalainen estetiikan filosofi George Dickie niin ikään jatkoi Arthur Danton jalanjäljissä taidemaailman toiminnan systemaattista tarkastelua ja toi analyysiin mukaan painotuksen taidemaailman sosiaalisten prosessien merkityksestä.

Taidemaailma on siis historiallisesti kehittynyt kulttuuri-instituutio (käytäntö), ja se sisältää pienempiä taidemaailmasysteemejä: teatterin, maalaustaiteen ja kirjallisuuden, esimerkiksi. Jokaisessa systeemissä on sekä taiteilijan että yleisön roolit. Ja jokainen systeemi sisältää taideteoksia, jotka systeemin taiteilija on tehnyt ja tarkoittanut systeemin yleisölle. Institutionaalimen taideteoria näkee taideteokset kulttuurisuhteiden verkostoon sijoittuvina objekteina. Suhteet, jotka tämän mutkikkaan verkoston kutovat, luovat “tiheän” kontekstin vastapainona perinteisten taideteorioiden “harvalle” kontekstille.⁶⁸

Dickien näkemyksessä korostuivat taidemaailman institutionaalinen rakenne ja toimijoiden erilaiset ja risteävätkin roolit taidemaailmassa. Hän myös katsoi artefaktiuden olevan välttämättömänä ehtona taiteelle, mutta siten, ettei artefaktin tarvitse olla aineellinen olio.⁶⁹ Tärkeää Dickien näkemykselle oli, että teoksen on tehnyt joku ihminen. Taiteen tekijöitä ja yleisöjä ohjailevat hänen näkemyksessään konventiot ja säännöt.

Taide tapahtuu tietynlaisten konventioiden puitteissa ja näitä konventioita on Waltonia seuraten mahdollista pilkkoa erilaisiksi kategorioiksi. Dickie tähdensi kuinka nämä konventiot muotoutuvat, säilyvät ja muuttuvat ajassa institutionaalisesti. Taiteen tekemisen tasolla 1900-luku oli konventioiden verrattain nopean muuttumisen aikaa.

⁶⁶ Walton 1987, 50.

⁶⁷ Walton 1987, 56.

⁶⁸ Dickie 1987, 126.

⁶⁹ Dickie 1987, 124.

Esimerkiksi säveltäjä John Cagen luultavasti kuuluisin teos on vuodelta 1952 peräisin oleva kappale nimeltä *4'33''*, joka koostuu neljästä ja puolesta minuutista, joiden aikana soittaja ei soita mitään. Kappaleessa tällöin tunnetusti korostuu koko se muu äänimaisema, jossa kappaleen esittäminen tapahtuu: konserttisalin vaimeat rapinat, kopinat ja yskäisyt.

Cagen kappale on toiminut yhtälailla myös studioäänityksenä, jolloin se edelleen joka tapauksessa kehystää kuuntelijan kuuntelemaan ympäristöään musiikkina kappaleen keston ajan. Konventionaalisiksi musiikin elementeiksi tyypillisesti katsottujen äänien *poissaolo* luo kappaleessa fokuksen muiden elementtien *läsnäoloon*. Cagen teoksen on myös perinteisesti nähty haastavan kuulijaansa pohtimaan sitä, millaisia rajanvetoja ja kategorioita kuulijalla on tapana käyttää kun hän kuuntelee musiikkia.

Hiukan samansuuntaista poissaololla leikittelyä liittyy Samuel Beckettin vuoden 1949 näytelmään *Huomenna hän tulee*, jossa joukko epämääräisiä henkilöahmoja kuluttaa aikaa epämääräisessä paikassa odottaen henkilöä nimieltä Godot. Näytelmä on tapahtumasisällöltään nähty niin riisutuksi ja pysähtyneisyyttä korostavaksi, että se on suorastaan kutsunut vastaanottajiaan luomaan lukuisia erilaisia ja usein varsin metaforisia tulkintoja näytelmästä, eli selittämään mistä siinä oikein on kyse. Konventionaalisesti annostellut merkityssisällöt ovat vaikuttaneet poissaolevilta. Joidenkin merkitysten poissaolo voi kiinnittää huomiota toisten merkitysten läsnäoloon.

Beckettin näytelmät eivät ole absurdeja kaiken merkityksen poissaolona – ne olisivat tällöin irrelevantteja – vaan tämän seikan käsittelyn vuoksi. Ne käsittelevät tämän teeman historiaa. Hänen teoksiaan hallitsee paitsi positiivisen tyhjyyden pakkomielle, myös historiallisesti muodostunut ja täten myös eräässä mielessä ansaittu merkityksettömyys, ilman että tätä voitaisiin kuitenkaan pitää positiivisena merkityksenä.⁷⁰

Myös poissaolot johtavat siis merkityksiin. Näissä merkityksissä voi kuitenkin ilmetä Adornolaisittain ajateltuna hankausta ja kitkaa suhteessa konventioihin ja totuttuihin kategorioihin.

Kun toisin lukemista eli uudenlaisia lukutapoja tarkastellaan suhteessa dantolaiseen taidemaailmaan, esiin piirtyy näkökulma, jossa taidemaailman rajoja luodaan ja tuotetaan jatkuvasti monien muiden reittien ohella juuri esimerkiksi sitä kautta *miten* ja *mitä* tekstejä

⁷⁰ Adorno 2006, 303.

luetaan ja analysoidaan. Vastaavasti uusien tekstien tai lukutapojen ottaminen osaksi taidemaailmaa muokkaa lukijoiden kokemusta taiteesta, sillä taidemaailma on meissä kaikissa; tekstien tapahtumapaikka olemme me.

Jokainen näytelmä luo omaa sisäistä rakennettaan, joka määrittää sen toimintaa. Näytelmän sisäinen säännöstö myös jollakin tavoin suhteutuu muihin jo olemassaoleviin toimintamalleihin. Teatterintutkija Marvin Carlsonia mukaillen voidaan todeta, että kaanonit, konventiot ja muodot ”kummittelevat” teatterissa⁷¹. Myös teatterin ulkopuolinen maailma kummittelee teatterissa. Kuten todettua, katsomis- tai lukukokemus ei tapahdu tyhjiössä vaan on riippuvainen käytettävissä olevista viitekehyksistä. Merkitykset syntyvät konteksteissa. Kontekstit, niiden rajaaminen ja niiden kokeminen, ovat alati muuttuvia.

Draamateksti on suostutteleva ja manipuloiva systeemi tarjotessaan tietynlaisia tosiasioita, joista vastaanottajan on pakko konstruoida epävarmoja tulkintoja. Se on vastaanottajalle tarjottu rypäs enemmän tai vähemmän ennalta järjestettyjä johtolankoja ja kiintopisteitä, jotka viettelevät vastaanottajan tuottamaan tarjottua materiaalia merkityksiksi.⁷²

Katsojan tai lukijan tieto ja ennakko-oletukset näytelmään, näytelmän lajityyppiin ja myös näytelmä- ja teatteritaiteeseen ja taiteeseen ylipäättään liittyvistä konventioista vaikuttavat siihen, mitä he näytelmältä odottavat, mihin he kiinnittävät huomiotaan, mitä seikkoja jättävät huomiotta, minkä tyyppisen kokemuksen he suurinpiirtein odottavat saavansa, mitä he pitävät (hyvänä) taiteena, näytelmänä – ja mitä eivät pidä. Keskeneräisyyden käsite voidaan katsoa merkitykselliseksi juuri tämän laatuissa yhteyksissä.

Tutkielmassani *keskeneräisyys* on *poissaolon* erityistapaus. Se määrittyy poissaolon, läsnäolon ja näihin liitettävien odotusten välisessä dynamiikassa. Se ikään kuin sijaitsee poissaolon ja läsnäolon välissä, mutta selvästi lähempänä poissaoloa kuin läsnäoloa – ja osittain ehkä molemmille samalla limittäisenä. Jos jokin on keskeneräistä on kyseisestä asiasta tyypillisesti osa läsnä ja osa poissa. Asian täysi toteutuminen on jäänyt vajaaksi, kesken. Kategoriaan kohdistetut odotukset eivät tällöin toteudu, muutoin kuin mahdollisesti epäonnistuneina – jostain syystä pettymystä aiheuttavina – epäversiona siitä mitä odotettiin.

⁷¹ Carlson 2001.

⁷² Reitala & Heinonen 2003, 50.

Aikansa konventioita edellä olevien taiteilijoiden merkitys on usein selvinnyt ja konkretisoitunut vasta sen jälkeen kun heistä on jo aika jättänyt. Poissaolon luonne rajanvetoihin liittyvänä ilmiönä johdattelee meitä kysymään tarkemmin, mitä asioita on poissa ja mitä siitä seuraa?

RUUMIIN POISSAOLON KAUTTA TAKAISIN KATKOKSIIN

Teatteri hyödyntää muita taiteenlajeja ja teatteriesitys koostuu monista tilallisesti, ruumiillisesti ja aistillisesti vaikuttavista osatekijöistä, kuten elävät esiintyjät kehollisine läsnäoloineen, puhe, musiikki, äänet, valot, esitystila, lavastus, rekvisiitta, tuoksut, lämpötila, ilmankosteus ja paikalle kerääntynyt muu yleisö. Kirjallisena taideteoksena draamassa poissaolevaa on vähintäänkin esitystapahtuma kaikkine moniaistillisuuksineen ja ennen kaikkea poissa on toisten ihmisten läsnäolo. On siis ehkä tarpeen hiukan tarkemmin käsitellä mitä tuo elävien ruumiiden läsnäolo voi tarkoittaa ja pitää sisällään, jotta voisimme ymmärtää sen poissaolon mahdollisia merkityksiä.

Ihminen ilman ihmisyyteen sisältyvää sosiaalista ympäristöä on rikkinäinen ajatus hieman samalla tavalla kuin ihminen ilman sosiaalista ympäristöä, jonka kanssa toimia on rikkinäinen ihminen. Eksistentiaalisti Jean-Paul Sartre (1905–1980) filosofiassa ihmisen subjektiivinen tietoisuus oli perustavanlaatuisesti sidottu sitä ympäröivään maailmaan. Tietoisuutta ei Sartrelle ollut olemassa ilman tietoisuutta *jostain*; ihmisenä oleminen oli maailmassa olemista ja samanaikaisesti maailmassa oleminen – Kierkegaardia seuraten – koostui Sartrella yksittäistapauksista ja konkreettisuudesta, jota yleistyksen huonosti tavoittavat.⁷³

Sartrelle oli samalla myös tunnetiloilla, sellaisilla kuten ahdistus tai inho, ontologista merkitystä. Tästä eksistentiaalisesta oli historiallisesti enää lyhyehkö matka Edmund Husserlin (1859–1938) fenomenologian kautta ranskalaisen filosofin Maurice Merleau-Pontyn (1908–1961) ruumiinfenomenologiaan. Merleau-Pontyn ajatuksista ovat myöhemmin

⁷³ Saarinen 2002, 233–236.

olleet kiinnostuneita muun muassa monet sukupuolen ja feminismin teoreetikot. Hänen ajattelunsa on – fyysillisten ruumiiden olemista ja kanssakäymistä käsittelevänä – ilmennyt usein myös teatteri- ja esitystutkimuksessa esiin nostettuna tärkeänä viitepisteenä.

Merleau-Pontylle kaikki havainto on affektiivista ja perustavalla tavalla ruumiillista ja lihallista. Filosofi Sara Heinämaa on kuvaillut, että Merleau-Pontylle “havainto merkitsee elävän ruumiin kokonaisvaltaista suhdetta toiseen ilmaisulliseen ruumiiseen. Havainto ei perustaltaan ole kausaalisuhte aistielimen ja ulkoisen kappaleen välillä”⁷⁴. Älyllinen reflektio tapahtuu vasta jälkikäteen ja on parhaimmillaankin puutteellista, kun taas ruumiillinen, monisäkeinen kytkös maailmaan tapahtuu automaattisesti.

Ruumis ei passiivisesti vastaanota aistimuksia vaan elää maailmaa, on osa sitä. Merkityksiä syntyy ruumiillisesti. Ympäröivä todellisuus ja ruumis ovat kietoutuneita toisiinsa. Myöskään taide ei jää ulkopuoliseksi tästä kietoutumisesta. Ranskalaiset, yhdessä pitkään työskennelleet filosofit Gilles Deleuze ja Felix Guattari kirjoittivat vuonna 1991 taiteen ja aistimisen suhteesta seuraavasti:

Taide on aistimusten kieltä sanoihin, väreihin, ääniin ja kiveen siirrettynä. Taiteella ei ole mielipidettä. Taide uhkaa havaintojen, tuntemusten ja mielipiteiden kolmoisrakennelmaa ja asettaa sen tilalle persepteistä, affekteista ja aistimusblokeista sommitellun monumentin, joka ottaa kielen paikan. Kirjailija käyttää sanoja, mutta vain luodakseen syntaksin, joka siirtää ne aistimukseen ja panee arkikielen änkyttämään, värisemään, huutamaan ja laulamaankin: juuri tätä sanotaan tyyliksi tai “sävyksi”. Se on aistimusten kieltä, kieleen itseensä sisältyvää vierasta kieltä, joka kutsuu tulevaa kansaa: Oi vanhat catawhalaiset! Oi yoknapatawphalaiset! Kirjailija vääntää kieltä, panee sen värähtelemään, kietoo sitä yhteen ja panee sen haarautumaan voidakseen erottaa perseptin havainnoista, affektin tuntemuksista, aistimuksen mielipiteestä – pitäen, niin toivomme, silmällä tuota vielä puuttuvaa kansaa.⁷⁵

Ranskalaisessa 1900-luvun lopun filosofiassa – jolla on ollut merkittävä vaikutus niin taiteeseen kuin taideteoriaankin – sekä taide että ruumiillisuuden merkitys olivatkin korostuneesti esillä. Näytelmätekstiin liittyvän kuvailemani kaltaisen poissaolon voidaan ajatella istuvan melko hyvin tämän tyyppisiin katsantokantoihin. Näytelmää luettaessa kirjallisena taideteoksena tunne elävien ihmisten puuttumisesta on ehkä voimallisimpia siihen liittyviä poissaolon kokemuksia. Teatterissa sekä esiintyjien että yleisön ruumiit ovat läsnä kaikessa tässä kytköksellisyydessään. Ihmisruumiit ovat eläviä, hengittäviä, kärsiviä ja toisensa aistivia, reagoivia ja kommunikoivia olioita.

⁷⁴ Heinämaa 2002, 282.

⁷⁵ Deleuze & Guattari 2016, 608.

Lähes paradoksaalisesti, on ajateltavissa, että mitä elävämpiä henkilöhahmoja ja näiden välistä dialogia draamatekstiin on kirjoitettu – ja mitä selvemmin tekstissä huomioidaan ja ilmaistaan, että tilanteet sijoittuvat teatteriesitykseen, jossa on mukana myös elävä yleisö – sitä oudommalta ja puutteellisemmalta tuntuu se ettei lukijalla ole pääsyä tuohon esitystilanteeseen, jossa hän voisi kaikkien näiden ihmisten ruumiit kokonaisvaltaisesti aistia.

Tai, kuten hiukan vastaavanlaisesti esitys- ja teatterintutkija Herbert Blau on digitaalisuuden merkitystä pohtiessaan ilmaissut: “With all the promise of digitality, there is also something poignant: *the subtext of the virtual is that it really wants to be real*”⁷⁶. Ihmisten keskinäinen fyysinen läsnäolo on siis mahdollista nähdä tietynlaisena kanssakäymisten ideaalialustana, jota vasten teknologiavälitteisemmät kommunikaation muodot, kuten digitaaliset mediat – tai miksei myös mikä tahansa kirjoitettu teksti, kuten näytelmäteksti – voivat näyttäytyä puutteellisina ruumiillisen läsnäolon jäädessä poissaolevaksi.

Koska ihminen on tällaiseen oikuttelevien ja haavoittuvien ruumiiden keskinäiseen reagoinnin ja kommunikaation tanssiin väistämättä sidottu, on puhe ruumiista myös puhetta vallasta: vallankäytöstä ja vallan puutteesta. Vallasta itseensä ja muihin. Esseessään ”Teorian ’toiset’ ja epäonnistunut esitys: sommitelmia monikollisesta kehkeytymisestä” (2017) Petri Tervo ja Teemu Paavolainen esittävät huolen siitä, mitä kaikkea perinteinen draama-, teatteri- ja esitysteoria ehkä huomaamattaan tulevat toiseuttaneeksi.

Tervon ja Paavolaisen kirjoituksessa kyseenalaistuvat “rajattu tapahtuma, kohosteinen läsnäolo ja kohtaaminen, ehkä psykofyysinen sankari ja intention linja – dramaturgia, jonka metodologinen individualismi kantaa porvarillisesta historiankirjoituksesta uusliberalistiseen tehokkuustalouteen”⁷⁷. Näille vastakohtana heidän kirjoituksessaan näyttäytyvät sellaiset seikat kuin esityksen ja suorituksen epäonnistuminen, jokapäiväisyys, yksinäisyys, tilanteisuus.

Tervo ja Paavolainen huomioivat osuvasti, että “[e]sityksen arvo määräytyy sen tuottamasta tärkeydestä, voimaantumisesta, konsepteista, kasvusta – kokemuksista, kohtaamisista,

⁷⁶ Blau 2007, 536. Kursiivi Blaun artikkelista.

⁷⁷ Tervo & Paavolainen 2017, 134.

raportoitavista 'hyvinvointivaikutuksista'.”⁷⁸ Suorittamisen, sankariyksilön ja täpinän kaltaiset sanat tulevat itsellenikin mieleen yhteiskuntamallista, jossa elämme, ja saattaa olla totta, että ne tulevat myös mieleen ajatellessani teatteria, esitystä ja taidetta.

Tässä on mielestäni jotakin, mitä on syytä pysähtyä pohtimaan. Näyttelijät, joita näemme, ovat menestyviä, usein nuoria sankariyksilöitä, tyypillisesti etuoikeutetuimpiin ihmisryhmiin kuuluvia; teatterintekijät ylipäänsä omaavat valtavasti kulttuurista pääomaa. Teatteriin ja esitykseen liittyviä määreitä ovat esimerkiksi suuret kokemukset, suuret tarinat, itsensä ylittäminen suorituksessa, läsnäolo ja tekijöiden välinen toverillinen kilpailu. Teatterissa aina täytyy päästä ylemmäs, täytyy näyttää enemmän.

Mitä ovat silloin ne todellisuuden aspektit, jotka eivät tässä apparaatissa tule ruumiillistetuiksi, tuotetuiksi ja luonnollistetuiksi – ne jotka jäävät ulkopuolelle? Heikkous, mähmäisyys, epämääräisyys, epäonnistuminen, tylsyys, keskeytyminen, puute, poissaolo ja niin edespäin. Ja vaikka teatteriesitys sisällöllisesti käsittelee näitä aiheita, niin kaikki se mikä esityksen koostaa, eli tekijät, instituutio, käytänteet – toisin sanoen kaikki mitä esityksen päätyttyä vielä uskomme todellisuudeksi – toisintavat yhä samaa sankaritarinaa.

Media- ja esitystutkija Philip Auslander on esittänyt, että teatterillisen läsnäolon kyseenalaistaminen dekonstruoivilla esitysstrategioilla voi toimia purkavana prosessina, jossa yleisölle mahdollistuu oman sosiaalisen positionsa reflektointi suhteessa massamedioiden kyllästämään kulttuuriin.⁷⁹ Ehkä tällaisessa yhteydessä voidaankin kysyä, luoko ihmisiä ympäröivä moninainen mediakenttä välillemme läsnäoloa vai sittenkin poissaoloa kun aito kohtaaminen korvautuu videopuheluilla ja sosiaalisen median päivityksillä? Tässä suhteessa näytelmän lukemisen kirjallisenä teoksena voi myös nähdä tietynlaisena kommunikaation kiireisyyttä ja hektisyyttä purkavana eleenä. Esityksiä täynnä olevassa maailmassa saattaa näytelmätekstiin liittyvä esityksen poissaolo näyttäytyä huojentavana hengähdystaukona.

Kuvaillessaan teatterinäyttämön olemusta tilana Timo Heinonen artikuloi koko näyttämön itsessään paikaksi, joka pirstaloi olemassaolevia hierarkioita, koska näyttämö kykenee hänen mukaansa kyseenalaistamaan narratiivit, joissa subjekti esiintyy eheänä kokonaisuutena.

⁷⁸ Tervo & Paavolainen 2017, 137.

⁷⁹ Auslander 1994, 171.

Katseen ja *ennalta asetetun harmonian* kategorisesti kyseenalaistava *tilan kirjoitus* on typografialtaan kuin meanderinauhan kuvio, joka sekoittaa palautumattomalla tavalla sisä- ja ulkopuolen saaden ne poimuuntumaan keskenään. Se siirtää perspektiivejä ja vääntää alkuperän, läsnäolon, totuuden, olemisen, merkityksen ja subjektin illusoriset koordinaatistot, koko metafysiksen pysyvästi sijoiltaan. Avautuvalla näyttämöllä dekonstruktiiiviset tilastrategiat deformaavat näköpisteen ja katoamispisteen toisiinsa liittävän näköakselin ja saavat tämän subjektin olemisen taanseen ”henkiliinan” pettämään. Albertilaisen ikkunan sirpaloituessa keskeissubjekti pyyhkiytyy jäljettömiin. Kartesiolainen cogito korvautuu skitsoidilla positiolla ja tapahtuu radikaali katkos senso-motorisessa skeemassamme, jonka puitteissa tilanteet aikaisemmin pelkistyivät narratiiveiksi ja hierarkioiksi.⁸⁰

Benjamin Bennetille vastaavanlainen paikka ei kuitenkaan sijaitse ehkä niinkään näyttämöllä vaan ennemminkin draaman kaksoiselämässä. Draaman sijainti teatterin ja kirjallisuuden kahteen eri suuntaan vetävässä utuisessa välimaastossa tekee draamasta kirjallisuuden lajina tarkasteltuna luonteeltaan jopa jo lähtökohtaisesti vallankumouksellista ja hierarkioita purkavaa⁸¹. Bennettin teos *All Theater is Revolutionary Theater* (2005) kokonaisuudessaan käsittelee tätä kysymystä.

Joka tapauksessa näissäkin hankalissa kysymyksenasetteluissa huomio keskittyy niihin elementteihin tai prosesseihin, jotka luovat katkoksia, mikä on mielestäni syy kiinnittää huomiota poissaoloon, keskeneräisyyteen ja puutteeseen. Tämän kaltaisilla aineksilla saattaa perustellusti olla kyky ainakin tehdä näkyvämmäksi sitä, millainen suhde eletyn sosiaalisen ja yhteiskunnallisen todellisuutemme eri osilla on kaikkeen siihen, mikä on haurasta, haavoitettua ja haavoittuvaa. Ranskalaisfilosofi Jean-Luc Nancy on myös liittänyt taiteen mielenkiintoisesti katkoksiin ja esiinmurtautumisiin.

Jätepalat, roina rippeet, riekaleet, tähteet, teurasjätteet, törky, saasta, eritteet joita nykyaide, *trash art*, on pullollaan ja syyttää eteemme, tasapainoilevat kaikki sillä äärettömän kapealla rajalinjalla, joka erottaa toisistaan rappioon lankeamisen ja osalle lankeamisen, turmion ja loiston, hylkäämisen ja huomaa uskomisen. Tuolla rajalla taide horjuu lankeemuksen ja tulevan velvoittavuutensa välillä. Epäonnistumisensa ja mahdollisuutensa välillä taide alkaa jälleen kerran uudestaan. Marx ei ollut niin naiivi kuin voisi ajatella ihmetellessään, kuinka antiikin taideteokset yhä vaikuttavat meihin, saavat meidät liikuttumaan, vaikka myytit joihin ne perustuivat kuuluvat menneeseen maailmaan; hän ajatteli niiden viehätyksen liittyvän ihmiskunnan lapsuuteen, sen tuoreuden säilyttämiseen. Kenties taide jos mikä on *infans*, se joka ei puhu vaan särkee, fragmentoi: murtaa ja raivaa pääsyn.⁸²

Poissaolot ja katkokset näyttäytyvät tällaisissa näkökulmissa siis uutta luovina toimintoina – suorastaan välttämättöminä, jotta jotain uutta, uusia merkitysten kudelmia voi syntyä.

⁸⁰ Heinonen 2005, 49. Kursiivit Heinosen.

⁸¹ Bennett 2005.

⁸² Nancy 2016, 623. Kursiivit teoksesta.

Nautintoa – tai sen avaamaa pääsyä – on vain siellä, missä merkityksen järjestelmä tai symbolisen järjestys hetkeksi joutuu viralta. Vain siellä, missä tuon järjestyksen toiminta odottamatta lykkääntyy – mutta katkos ei tee sitä mielestä tyhjäksi vaan saa päinvastoin aikaan täyteen, jopa ylitsevuotavan täyteen: “poissaolevan mielen” tai kaikkea merkitystä vanhemman mielen äkillisen tulemisen, purskahtamisen esiin, *mielen*, joka on totuus merkityksestä.⁸³

Kun luen draamatekstiä kirjallisena taideteoksena, niin koen katkoksen, joka on selvästi läsnä koko kokemuksessa. En saa yhteyttä esitystapahtumaan. En aisti toisten todellisten ihmisten ruumiillista läsnäoloa ja samastu siihen omalla ruumiillani. Olen yksin.

Poissaolo kuulostaa sanana negatiiviselta. Esitystapahtuman ja ihmisruumiiden puuttuminen näytelmän lukemisen kokemuksessa kuulostaa negatiiviselta, koska puute usein liittyy ikäviin asioihin ja kärsimykseen. Näkökulmani on kuitenkin jossain määrin päinvastainen.

Poissaolossa on mielenkiintoisia piirteitä ja se herättää kiinnostavia assosiaatioita; juuri siksi se on tekstissä ominaisuutena hedelmällinen.

Bulgarialais-ranskalainen psykoanalyytikko, filosofi ja kirjallisuuden tutkija Julia Kristeva on kirjoittanut kiehtovasti abjektiosta ja myös analysoinut kirjallisuutta abjektion näkökulmasta.⁸⁴ Abjektio tarkoittaa Kristevalla subjektin kauhua tai inhoa muistuttavaa reaktiota abjektiin. Abjekti on jotain inhottavaa, joka uhkaa minuuden ja toiseuden välistä rajaa. “Abjekti on ulkopuolella, ajettu ulos kokonaisuudesta, jonka pelin sääntöjä se ei näyttäisi kunnioittavan. Syrjästä abjekti kuitenkin lakkaamatta uhmaa herraansa”⁸⁵.

Abjektin käsitteellä hän kuvaa ihmisen suhdetta kaikkeen mikä on (ennen kaikkea minuudelle) likaista, vastenmielistä, unhoon painettua, järkyttävää, perverssiä, mutta ehkä myös oudolla tavalla viettelevää ja sen myötä jotain, mikä saa pois tolaltaan. Kristevan pohdintojen näkökulmasta käsin katsottuna ei näyttäydy yllättävänä se, että usein toivomme taiteelta jonkinlaista yhtenäisyyttä ja kokonaisuutta. Keskeneräinen ei kelpaa. Poissaolo ja keskeneräisyys ovat ennemminkin uhkaavia asioita.

Abjektio, luotaantyöntävä alennustila, on elävän olennon väkivaltaista ja hämäävä kapinaa sietämätöntä uhkaa vastaan. Tuo uhka voi nousta ulkoa tai sisältä, joka tapauksessa se tulee jostakin mahdollisen, ajateltavissa olevan tuolta puolen. Se on siinä, ihan lähellä mutta kuitenkin mahdottomana sulauttaa itseensä. Se aiheuttaa levottomuutta, houkuttaa ja kiehtoo halua, joka ei siitä huolimatta antaudu vieteltäväksi. Halu kääntyy säikähtäneenä pois; sitä kuvottaa ja se torjuu. Ehdoton kiello suoja sitä häpeälliseltä, ja tästä se on ylpeä, tästä se pitää kiinni. Ja kuitenkin, kaikesta huolimatta, samaan aikaan

⁸³ Nancy 2016, 624. Kursiivit teoksesta.

⁸⁴ Kristeva 1982.

⁸⁵ Kristeva 2016, 576.

tuntuu sykäys, kouristus tai veto toisaalle, halu hypätä johonkin houkuttelevaan vaikkakin kiellettyyn paikkaan.⁸⁶

Kristevan edustama psykoanalyysi, joka nykyään on jo monin tavoin kritisoitu katsantokanta, on osaltaan merkittävästi ollut muokkaamassa sitä älyllistä maisemaa ja keskusteluavaruutta, jossa nykypäivänä operoimme. Meidän ei tarvitse yksityiskohtaisesti sitoutua Kristevan näkemyksiin – kuten ei myöskään edellä kuvailtujen ranskalaisfilosofien laajoihin teorisointeihin ja viitekehyksiin – huomioidaksemme, että niistä löydettävä maailma on maailma, josta käsin tuskin näyttäytyy yllättävänä poissaolon kaltaisen käsitteen nouseminen ja nostaminen nykypäivänä draamatekstin analyysin välineeksi. Kuten on huomattavissa myös muista tässä luvussa esiin tuomistani ajatusrakennelmista, käsittelevät nykyiset taidefilosofiat jo valmiiksi melko laajalti taidetta perspektiiveistä, joissa jonkinlainen versio poissaolosta ja sille läheisistä käsitteistä ovat olennaisesti läsnä, vaikkakin artikuloituina eri muotoihin ja erilaisiin painotuksiin.

Siispä, poissaololla tarkoitan tutkielmassani näkökulmaa, joka pureutuu katkoksiin, epätäydellisyyksiin ja keskeneräisyyksiin. Tällöin poissaolo nähdään asioiden välisenä suhteena, joka muodostuu rajanvedoissa ja niihin liittyvissä odotuksissa. Tällainen poissaolo helposti kääntää huomiota muihin, mahdollisesti vuorostaan läsnäoleviin, merkityksiin ja merkityksiä muodostaviin prosesseihin. Aistiva ja samastuva ihmisruumis voi kokea poissaolot puutteina, mutta ehkä myös helpotuksina ja rakentavina elementteinä, riippuen minkälälaatuisissa konteksteissa ja viitekehyksissä nämä näyttäytyvät ja mihin ne aktiivisesti kytketään. Seuraavassa luvussa sovellan hahmottelemaani poissaolon näkökulmaa Maria Jotunin *Kuningas Hilarius* -näytelmän analysoimiseen.

⁸⁶ Kristeva 2016, 576.

III KUNINGAS HILARIUKSEN POISSAOLEVA ELÄMÄ

NÄYTELMÄN KUVAUS

Kuningas Hilariuksen dramaturgisen rakenteen, näytelmän syntyolosuhteiden yhteiskunnallisen kontekstin ja näytelmän sisällöllisen tematiikan välillä vallitsee kiinnostava kolmiyhteys, jota avaan edellä kuvaamani poissaolon käsitteen tarjoamaa kehikkoa hyödyntäen. Aluksi kuvaan näytelmää ja sen tapahtumia yleisesti.

Kuningas Hilariuksen tapahtumat alkavat kuninkaan linnan pihamaalta, jossa joukko henkilöihahmoja tuskailee pihan puhdistamiseksi tarvittavan uuden pihaluudan hankkimisen vaikeutta. Konstaapeli, Poliisimestari ja Pormestari osoittautuvat jokainen hyödyttömiksi edistämään luudan hankkimista ja keskittyvät näpistelemään hovin ruokaherkkuja. Luutia tekevä Luutamummo näkee ilmassa noidaksi päättelemänsä lentävän asian, joka myöhemmin paljastuu lentäjä Rossoksi. Ministeri Leporello ja ylihovineito Singfrilla puolestaan pohtivat Luutamummon polttamista noitana, jotta kansan huomio kääntyisi pois valtion asioista ja jotta prinsessa Sorillakin mahdollisesti suostuisi viimeinkin valitsemaan jonkun kosijoistaan puolisoikseen ja näin edistämään valtion ulkopoliittisia etuja. Näytelmän perustana on vanha

ranskalainen tai italialainen kansansatu, jossa kuningas lupaa tyttärensä palkinnoksi sille, joka saa prinsessan nauramaan⁸⁷.

Toisessa näytöksessä pitkiltä uniltaan herännyt kuningas Hilarius pohtii kuninkaana olemisen ankeutta ja useat eri henkilöhahmot jatkavat näytelmän yhteiskuntarakenteen mielekkyyden aprikointia. Erityisesti yksilönvapaudet vaikuttavat toteutuvan näytelmän maailmassa hyvin heikosti. Prinsessa Sorilla suljetaan lukkojen taa, koska häntä pidetään noiduttuna rakastuttuaan lentäjä Rossoon.

Näytelmä sijoittuu yhteiskuntaan, jota hallitsee muodollisesti kuningas, mutta käytännössä ministerit sekä ylimmät virkamiehet. Näytelmän tärkein jännite ilmenee näytelmän alun kapitalistisen monarkian ja näytelmän lopun tasavaltalaisutopian välisessä siirtymäliikkeessä. Näytelmän monarkia esitellään kauttaaltaan järjettömänä systeeminä ja sen kerrotaan pysyvän toiminnassa lähinnä siksi, että Hilariuksen kuningaskunta on olennaisesti kytkeytynyt rahan vallan ympärillä pyörivään talousjärjestelmään, jossa jokaisen täytyy keskittyä ajamaan vain omia taloudellisia etujaan, jolloin kukaan ei ryhdy riskeeraamaan omaa etuaan yhteiskunnallista muutosta edistääkseen.

Monarkian ja rahan vallan lisäksi kolmas kriittisessä valossa näyttäytyvä elementti näytelmän maailmassa on sodan uhka. Sota kuvataan kauas vuosisatojen taakse menneisyyteen kuuluvaksi hulluudeksi. Kuitenkin, vieraan valtion kerrotaan päättäneen hyökätä Hilariuksen kuningaskuntaan, koska Hilariuksen valtiolle on kertynyt ryöstettävää rahavarallisuutta, sillä rahoja ei ole Hilariuksen toiveesta huolimatta käytetty kansan sivistämiseen. Ministeri Leporellon mukaan koulutettuina kansalaiset olisivat kyenneet hallitsemaan itse itseään ja kuningasvalta olisi nähty tarpeettomaksi.

Sotaa odotetaan kauhulla, mutta siihen ei näytelmän aikana koskaan jouduta, sillä jotkut henkilöhahmoista hylkäävät näytelmän yhteiskunnan ja näytelmän loppuosa seuraa heidän toimiaan. Kolmas näytös sijoittuu huvipurrelle, jonne he lähtevät. Siellä prinsessa Sorilla ja lentäjä Rosso pohtivat suhdettaan ja näkemyksiään maailmasta ja tulevaisuudesta. Hilarius liittyy ylihovineito Singfrillan kanssa seurueeseen pienen sivuretken jälkeen. Ministeri

⁸⁷ Niemi 2001, 175.

Leporello puolestaan vaatii seurueen paluuta kuningaskuntaan ja entiseen järjestykseen, jonka vuoksi hänet lähetetään Rosson taikavoimilla kuuhun.

Näytelmän neljänteen eli viimeiseen näytökseen saavuttaessa tapahtumat siirtyvät pieneen saareen ja jonkinlaisen tasavaltalaisen muodon omaavaan yhteiskuntaan, jossa Hilarius, Singfrilla, Sorilla ja Rosso viettävät idyllistä perhe-elämää ja tulevaisuus näyttäytyy toiveikkaana. Näytelmän lopussa esitetään mahdollisuus, että kaikki aiemmin tapahtunut onkin saattanut olla vain tasavaltalaisen presidentti Hilariuksen pahaa unta, josta hän on juuri herännyt.

Kuningas Hilariuksen henkilöhahmot edustavat useita eri yhteiskuntaluokkia. Yhteiskunnan ylimpää kastia ovat kuningas Hilarius itse, hänen tyttärensä Sorilla sekä ylimmät virkamiesvallan edustajat ministeri Leporello ja ylihovineito Singfrilla. Tasavaltalaisia haaveita elättelevä Narri Hilppa kuuluu myös hovin oleelliseen henkilökuntaan, kuten myös hänen toverinsa Kirjanoppinut.

Porvaristoa edustavat Ensimmäinen porvari ja Toinen porvari. Alemman tason byrokraatteja ovat Konstaapeli, Poliisimestari ja Pormestari, jotka pääosin vaikuttavat kuvaavan näytelmässä monarkian satuyhteiskunnan jäykkyyttä ja korruptoituneisuutta. Yhteiskunnan pohjatasolta tärkeimpinä henkilöinä tavataan pihapoika Mantus, kyökkipiika Seeru sekä Nilla, jota Mantus kosiskelee. Lisäksi alimpaan luokkaan kuuluu sattumanvaraisen sorron kohteeksi joutuva Luutamummo.

Muutoksen moottorina näytelmän maailmassa toimii ihmeellisiä kykyjä omaava lentäjä Rosso, jota luullaan noidaksi, koska hänellä on kone, joka lentää. Kolmen ensimmäisen näytöksen ajan Rossolla on myös hatussaan taikasulka, jolla hän pystyy tekemään mitä tahansa mitä haluaa. Viimeisessä näytöksessä taikuutta ei enää ole.

Hilariuksen hahmoon liittyvä hallitsemisen ja vallan tematiikka jatkui Jotunin myöhemmässä näytelmätuotannossa huomattavasti synkemmissä ja vakavammissa sävyissä *Klaus, Louhikon herra* -näytelmän nimihahmossa sekä *Olen syyllinen* -näytelmän Saulissa. Maailman kuvaaminen vapaan mielikuvituksellisin sävyin taas on *Kuningas Hilariusta* yhdistävä tekijä Jotunin *Jussi ja Lassi* -lastenkirjaan (1921), jossa esimerkiksi lentämisen teema ilmenee vastaavan tyyppisesti innostavana. *Klaus, Louhikon herran* Kirsti-hahmossa sen sijaan kaikuu

Kuningas Hilariuksen loppujaksoissa jo orastava tuskan ja toiveikkuuden sekaväritteinen suhtautuminen historiallisen kehityksen vääjäämättömyyteen.

NÄYTELMÄ, YHTEISKUNTA JA TODELLISUUS

Keväällä 1918 Maria Jotuni ryhtyi kirjoittamaan työnimellä *Kuningas* kulkenutta tekstiä. Siitä oli alun perin tarkoitus tulla lastennäytelmä. Työ eteni vuoden mittaan ja alkoi muovautua yhteiskunnallisesti kantaaottavampaan suuntaan seuraten sitä edeltäneen, alkuvuodesta 1918 valmistuneen *Kultainen vasikka* -näytelmän esimerkkiä.⁸⁸

Maria Jotunia tähän mennessä laajimmin tutkinut teatterintutkija Irmeli Niemi kirjoittaa, että Jotunin aviomiehen kirjallisuudentutkija Viljo Tarkiaisen muistiinpanojen mukaan Jotunilla oli kehitteillä *Kultaisen vasikan* jälkeen kokonainen sarja yhteiskunnallisia komedioita, joka kuitenkin jäi toteuttamatta. Kansallisteatteri ei osoittanut kiinnostusta *Kuningas Hilariusta* kohtaan, ja se jäi ilman julkaisua aina vuoteen 1981 saakka, kun Otava julkaisi Jotunin näytelmät Irmeli Niemen toimittamana koottuna teoksena.⁸⁹

Maria Jotunin lapsenlapsi Kari Tarkiainen kirjoittaa Jotunista tekemässään elämäkerrassa vuonna 2013, että Jotunin ja Viljo Tarkiaisen poika Tuttu Tarkiainen tarjosi vuonna 1967 *Kuningas Hilariusta* Kansallisteatterin johtajalle Arvi Kivimäelle. Esityksen tekemisestä oli tehty sopimus ja valmistelut olivat jo pitkällä, mutta dramaturgiksi palkattu (myöhemmin Helsingin yliopiston teatteritieteen oppiaineen ensimmäisenä professorina toiminut) teatterintutkija Timo Tiusanen pysäytti projektin, koska hänen mielestään keskeneräiseksi jäänyttä näytelmää ei olisi voinut tuoda näyttämölle ilman, että joku kirjoittaisi siihen toimivamman lopun.⁹⁰

⁸⁸ Niemi 2001, 175.

⁸⁹ Niemi 1981,10; Niemi 1964, 91–92.

⁹⁰ Tarkiainen 2013, 253–254.

Kultainen vasikka on yhteiskunnallisen materiaalinsa osalta *Kuningas Hilariukselle* Jotunin valmiiksi saatetuista näytelmistä luontevin vertauskohta. Se tosin on saanut nauttia paikasta jälkipolvien mielissä yhtenä Jotunin merkittävimmistä ja rakastetuimmista teoksista, kun taas *Kuningas Hilarius* sitä vastoin on vaipunut lähes täydelliseen unohdukseen. Jotunin *Kultaisessa vasikassa* harjoittama sodan aikana tapahtuneen keinottelun kommentointi ja rahan merkityksen problematisointi nokkelan dialogin avulla nyrjähtää *Kuningas Hilariuksessa* ylikierroksille ja laajentuu koskemaan todella suuria yhteiskunnallisia kokonaisuuksia.

Noin vuosilta 1919–1920 on Jotunilta säilynyt pöytälaatikkoon myös toinen keskeneräinen näytelmäteksti *Elämä ja kuolema*, joka käsittelee äidin ja pojan välejä keskellä Suomen vuoden 1918 sisällissodan kauhuja ja siten liittyy samaan aihepiiriin, joskin hyvin erilaisesta näkökulmasta katsoen kuin *Kuningas Hilarius*.

Suomen sisällissota käytiin 27. tammikuuta – 16. toukokuuta 1918. Jotuni kirjoitti *Kuningas Hilariuksen* saman vuoden keväänä ja kesänä⁹¹. Pohjustan näytelmän syntyajan yhteiskunnallista tilannetta kertaamalla lyhyesti tuon Suomelle ja maailmalle dramaattisen vuoden tapahtumia sillä näytelmä oli selvästi äärimmäisen ajankohtainen. Sen jälkeen kuvailen sitä valtiota, johon *Kuningas Hilarius* sijoittuu. Tekstin merkitykset muodostuvat osaltaan näytelmän alkuperäisen kontekstin tuntemisen kautta. Osoitan myöhemmin, kuinka poissaolon näkökulman kautta nuo kontekstit linkittyvät näytelmän tematiikkaan ja rakenteeseen.

Ensimmäinen maailmansota kävi tuolloin viimeisiä polveilevia kierroksiaan. Venäjällä bolševikit ottivat vallan lokakuussa 1917, mikä johti hyvin veriseen, vuoteen 1922 asti kestäneeseen Venäjän sisällissotaan. Suomi itsenäistyi joulukuussa 1917 ja Neuvosto-Venäjä irtautui maailmansodasta virallisesti 3. maaliskuuta 1918 Brest-Litovskin rauhassa, jossa se luopui Puolasta, Ukrainasta ja Baltian maista.⁹² Ensimmäinen maailmansota päättyi virallisesti alkutalvella 11. marraskuuta 1918, minkä jälkeen Neuvosto-Venäjä jo irtisanoutuikin Brest-Litovskin sopimuksesta voidakseen jälleen edistää vallankumouksellista asiaansa ja alueellisia intressejään Itä-Euroopassa.

⁹¹ Niemi 2001, 175.

⁹² Birnbaum 1966, 26.

Itsenäistyneessä ja kansan kahtia jakaneen sodan läpikäyneessä Suomessa käytiin vuoden 1918 mittaan aktiivista keskustelua siitä, millainen valtiomuoto maan tulisi ottaa käyttöönsä. Suomen sisällissodassa valkoisia tukenut Saksa näyttäytyi suomalaisten silmissä voitokkaalta maailmansodan taistelukentillä vielä vuoden 1918 syksyyn saakka. Porvaripuolueiden keskuudessa suurinta suosiota saaneeksi ehdotukseksi hallintotavasta päätyi valtaoikeuksiltaan vahvaksi kaavailtu monarkia ja maalle ryhdyttiin aktiivisesti hakemaan sopivaa kuningasta – mieluiten juuri Saksasta. Sellainen löydettiin Hessian prinssi Friedrich Karlilta, jonka Suomen eduskunta valitsi 9. lokakuuta 1918 Suomen kuninkaaksi.⁹³

Monarkian vastustajien joukosta kuitenkin jopa uhkailtiin, että talonpojat eivät hyväksyisi kuningasta vaan nousisivat kapinaan.⁹⁴ Pian seurannut Saksan tappio kuitenkin teki monarkistien suunnitelmien muuttamisen välttämättömäksi, eikä Friedrich Karl ehtinyt virallisesti koskaan ottaa asemaansa vastaan. Ennen kaatumistaan kuningashanke joka tapauksessa ehti saada huomattavaa kannatusta.

Kulttuuriväkikin oli asian suhteen vahvasti jakautunutta⁹⁵. Monarkiaa perusteltiin sisäpoliittisen vakauden ja ulkopoliittisen turvallisuuden argumenteilla. Alkuvuoden sisällissota sai täyden demokratian vaikuttamaan porvaripuolueille pelottavalta vaihtoehdolta. Suhteiden vahvistaminen Saksan suuntaan nähtiin lisäksi reaalipoliittisesti järkevänä turvana Venäjää vastaan.⁹⁶ Saksassa itsessään keisarinvalta tosin myös päättyi sodan jälkeen ja historioitsijat puhuvat sitä seuranneesta Saksasta Weimarin tasavaltana.

Käsitteeseen *valtiomuoto* sisältyy “keskeisten valtioelinten väliset muodolliset ja vakiintuneet valtasuhteet sekä niiden yleistävä tyypittely”.⁹⁷ Käytännössä sillä tarkoitetaan poliittisista instituutioista koostuvaa valtiojärjestystä, jonka kautta kansaa ja valtiota hallitaan. Demokraattisessa *tasavallassa* kansalaiset ovat tasavertaisessa asemassa toisiinsa nähden ja päätökset tehdään menettelyllä, joka on useimmille avoin. Tasavallassa on vaaleilla määrääjäksi valittu päämies tai ei päämiestä ollenkaan.⁹⁸ *Monarkian* tyypillinen piirre sen

⁹³ Meinander 2006, 157.

⁹⁴ Vares 2006, 113.

⁹⁵ Niemi 2001, 171.

⁹⁶ Meinander 2006, 158.

⁹⁷ Hakala (et al.) 1993, 453.

⁹⁸ Ahola & Kuhlman & Luotio 1999, 852.

sijaan on, että monarkian valtionpäämies on *monarkki*, jonka asema on elinikäinen ellei hän siitä itse luovu.⁹⁹

Muistettakoon, että monarkia itsessään ei sulje pois esimerkiksi parlamentarismia, ja usein tasavaltalaisilla presidenteillä tai pääministereillä voi myös olla suuremmat valtaoikeudet kuin monarkeilla. *Perustuslaillisissa monarkioissa* todellinen valta onkin tyypillisesti käytännössä demokraattisesti valitulla parlamentilla ja monarkin asema on lähinnä seremoniallinen.¹⁰⁰

Kuningas Hilariuksessa ei puhuta mistään todellisista valtioista, vaan se sijoittuu satumailmaan, jossa valtio on aluksi monarkistinen ja lopussa tasavaltalainen. Ei vaikuta siltä, että *Kuningas Hilariuksen* valtiossa olisi lainkaan parlamenttia, mutta kuninkaan rooli näytelmässä on jossain määrin siinä mielessä seremoniallinen, että Hilarius itse käyttää valtaansa lähinnä esittämällä mitättömiä, mutta mielivaltaisia vaatimuksia, kuten vaatimus valtaistuimen muuttamisesta sängyksi. Toisaalta kuitenkin ylimmät virkamiehet joutuvat pyytämään Hilariukselta tämän hyväksynnän tehdyille päätöksille. Valta näytelmässä on kuninkaalla, mutta kuninkaan roolin seremoniallisuudesta johtuen hän ei käytännössä sekaannu asioiden hoitamiseen vaan käytännössä päätöksiä tekevät virkamiehet.

Millainen yhteiskunta tekstissä sitten esiintyy näytelmän lopussa kun ollaan siirrytty tasavaltalaiseen valtiomuotoon? Neljännessä näytöksessä Rosso, Sorilla, Singfrilla ja Hilarius viettävät idyllistä saaristolaiselämää. Maailma, jossa eletään, on päässyt eroon rahan vallasta ja yleensäkin mielivaltaisesta toisten ihmisten hallitsemisesta. Menneitä aikoja muistellaan epätodellisina ja käsittämättöminä, kuten Rosso toteaa: "Ja sellainen valta yksillä, valta yli sielujen ja ruumiiden. Sehän pöyristyttää kuin paha satu"¹⁰¹.

Valtio kuitenkin yhä edelleen sääntelee kansalaisten elämää, mikä ilmenee siitä, että Rosson täytyy anoa lupa valtiolta voidakseen vanhan tavan mukaan perustaa perheen ja hankkia lapsia. Ero entiseen on mitä ilmeisimmin siinä, että nyt valtion valta jollain tavalla perustuu kansalaisten tahtoon ja siksi se hyväksytään oikeutetuksi. Tämä tukee oletusta, että näytelmän

⁹⁹ Tieteen termipankki. Filosofia:monarkia. Viitattu 21.9.2020.

¹⁰⁰ Hakala & Virtaranta (et al.) 1991, 505.

¹⁰¹ KH, 311. Sitaateissa lyhenne KH tästä eteenpäin viittaa Kuningas Hilarius -näytelmään teoksessa *Näytelmät*. Jotuni 1981.

aiempaan monarkiaan ei sisälly parlamentaarista edustuksellisuutta. Uuttakaan valtiomuotoa ei siis tarkasti määritellä, mutta keskustelusta käy ilmi, että ainakin presidentti valitaan vaaleilla. Rossolla ei ole enää taikuutta, mutta hän on keksijä ja hän on kehittänyt teknologian, jolla voidaan rakentaa kaupunkeja ilmaan. Neljännen näytöksen maailma on siis jonkinlainen teknologinen utopia, josta kuitenkin ei kerrota paljoa.

Huolimatta siitä, että Maria Jotuni eli vielä 25 vuotta *Kuningas Hilariuksen* kirjoittamisen jälkeen, ei hän koskaan saattanut näytelmän kirjoitustyötä päätökseen tai tietävästi enää pyrkinyt saamaan sitä julkaistuksi tässä alun perin epäonnistuttuaan. Alkuperäisen kirjoitusajankohdan osalta yhden selityksen näytelmän kohtalolle antaa Irmeli Niemi. Viljo Tarkiaisen muistiinpanoihin pohjautuen Niemi toteaa, että näytelmän kirjoittamisen tienoilla ajat vaikuttivat Jotunista kantaaottaville teksteille epäsuotuisilta. Näytelmien kirjoittaminen vain pöytälaatikkoon – myöhempää tai jopa postuumia julkaisua varten – oli tuolloin kirjailijalle tarpeettoman suuri taloudellinen rasite.¹⁰²

Mikään ammattiteatteri ei ole ottanut *Kuningas Hilariusta* esitettäväkseen ja tutkimuksen piirissä teoksen analyysi on jäänyt hyvin vähäiselle tasolle. Irmeli Niemen tutkimusten lisäksi Tuula Mäkinen käsittelee näytelmää Maria Jotunin tuotannon yhteiskunnallista tematiikkaa läpi käyvässä pro gradu -tutkielmassaan, joka ei kuitenkaan *Kuningas Hilariuksen* osalta oleellisesti poikkea Niemen näkemyksistä.¹⁰³ Kuva näytelmästä on tähän mennessä jäänyt puutteellisemmaksi kuin on syytä. Uskoakseni nämä puutteet ovat luonnollista seurausta niistä varsin konventionaalisista linseistä, joiden läpi näytelmää on luettu. Lähestymällä tekstiä poissaolon näkökulmasta mahdollistuu luennan nykyaikaistaminen.

¹⁰² Niemi 1964, 91–92.

¹⁰³ Mäkinen 1969.

UNTA JA SATUA

Uni ja nukkuminen ovat toistuvia teemoja *Kuningas Hilariuksessa* ja tarjoavat todennäköisesti parhaan väylän näytelmän ymmärtämiseen. Näytelmän loppuosien keskeneräisyydestä johtuen myös näytelmän dramaturginen rakenne muistuttaa eräänlaista unen logiikkaa. Ennen rakenteen ja sisällön välisten yhteyksien käsittelyä on tarpeen käydä yksityiskohtaisemmin läpi *Kuningas Hilariuksen* sisällöllistä tematiikkaa. Siinä on havaittavissa selvää vastaavuutta suhteessa edellisessä luvussa esittelemiini Jotunin tekstin kirjoitusajan päivänpolttaviin kysymyksiin Suomessa. Uni ja satu toimivat näytelmässä eräänlaisena linkkinä, jonka kautta näitä kysymyksiä käsitellään.

Lukuisat henkilöhahmot läpi näytelmän puhuvat unesta ja nukkumisesta. Kuningas konkreettisesti nukkuu läpi koko ensimmäisen näytöksen ja hovin henkilökunnan täytyy varoa vahingossa herättämästä häntä. Kuninkaan täytyy tavan mukaan nukkua valtaistuimellaan. Nukkuminen on syömisen ohella kuninkaan keskeisimpiä toiminnan muotoja. Hilarius kokee, ettei hänellä ole vapautta tehdä muuta kuin syödä ja nukkua, ja hän valittaa valtaistuimella nukkumisen epämukavuutta. Hän sanoo olevansa kuin kärpänen verkossa, ja hän, kuten muutkin henkilöhahmot, toistuvasti ilmaisee repliikeissään ettei kuninkaalla ole vapautta edes ajatella. Käy ilmi, että kuningas näkee palvelevansa kansaa parhaiten olemalla tekemättä yhtään mitään. Hän on supistanut elämänsä vain kaikkein välttämättömiin.

SINGFRILLA: Hänen majesteettinsa tietää, mitä tekee –

KUNINGAS: Niin sinä sanot – ja ajattelet, siinä on ahmatti kuningas, joka syö ja makaa, makaa ja syö, eikä tiedä, mitä tekee, jaa-a, ja siinä sinä olet oikeassa. Mutta mikä on tehnyt hänet siksi? Valtakunta. Valtakunnan tähden hän on, rakkaudesta tähän maahan hän makaa ja syö, syö ja makaa. Antaa kansalleen kaikki, mitä antaa voi. Aikansa niin puhtaana ja käyttämättömänä kuin se sen tahtoo. Sääli, sääli kuninkaita, ei heillä ole vapautta, ei aikaa elää, ei ajatella, ei tahtoa – ei elää, ei hallita.¹⁰⁴

Näytelmän henkilöt puhuvat yhteenään kuninkaan tehtävään kuuluvasta olennaisen tarpeellisesta tarpeettomuudesta, joka nähdään kuuluvan osaksi monarkian toimintalogiikkaa. Hilarius itse löytää laiskuudestaan ja tietämättömyydestään tiettyä erikoista edustuksellisuutta suhteessa kansaan.

SINGFRILLA: Kansa ei tiedä, missä tilassa kulkee. Tarvitaan perinpohjaiset järkytykset, ennenkuin se ajattelee, se rakastaa mukavuutta, laiskuutta.

KUNINGAS: Kuten minä, ajattele, minä olen ihan kuin kansa itse.

¹⁰⁴ KH, 275.

SINGFRILLA: Teidän majesteettinne on – teidän kansanne –
KUNINGAS: Tyhmyyden merkki, vai –? [...] ¹⁰⁵

Kuningas myös selittää ylihovineito Singfrillalle kuninkuuden ja viisauden olevan toisensa poissulkevia käsitteitä. Näytelmän monarkia ei vaikuta olevan yhteensopiva järjestelmä viisauden kanssa.

KUNINGAS: Ee, ehee, viisautta siinä ei tarvita, sitä siinä ei saakaan olla. Viisasko viitsisi hallita, ei, ei se jaksaisi. Käräisvällisyyttä siinä tarvitaan ja hyvä unenlahja kun on, niin luoja avulla aika kuluu, koska se ei voi kulumattakaan olla. Hee, vai viisautta! Tahtoisinpa nähdä, miltä viisas kuningas näyttää tahi valtakunta, jolla olisi viisas kuningas, viisas valtakunta, tokko niillä kuningasta olisikaan, ee, mitä ne tällaisella hupsutuksella, ee, eh – näes, tyhmä ei sinun kuninkaasi ole, eeh, viisauden itu siinä on varalla, kaiken kasvun varalla. ¹⁰⁶

Narri Hilppa selittää kuninkaan nukkumista lähes ylevänä velvollisuutena, jossa kuninkaan rooli kansakunnan keulakuvana parhaiten toteutuu.

HILPPA: Hyss, sinä puhut vallankumouksellisesti. Näet kuninkaan lepo, se on kansan onni. Ei kuningas lepää itseään varten, vaan kansaansa varten, sen tähden, sen puolesta. Mitä elämällä on hyvää? Vain lepo. Ei mikään ole niin ihanaa kuin se. Silloin et erehdy, et syntiä tee, elät puhdasta ihmisyyttä kansaasi varten. Erehtymätön olet silloin, oi erehtymätön, hyvä itsellesi ja maallesi. Pienen tilan sinä otat, vaikka et ole pieni. Uni poistaa sinun henkesi rajoitukset ja tekee sinut jumalien kaltaiseksi. Älä ajattele, nuku aina. ¹⁰⁷

Pätevän kuninkaan kuuluu näytelmän maailmassa vain syödä ja nukkua. Monarkia vaikuttaa olevan järjetön valtiomuoto, jossa edes hallitsijalla ei ole vapautta ja mahdollisuutta elää sitä elämää, jota haluaisi. Hilariuksen suuri toteutumaton haave ja intohimo on ryhtyä kalastajaksi ja puutarhuriksi.

Nukkuminen ja uniteema eivät rajoitu pelkästään Hilariuksen hahmoon vaan kattavat eri tavoilla koko satuvaltakunnan. Prinsessa Sorillan kerrotaan kulkevan lamaantuneena, kuin unessa. Sanotaan, että vain hän, joka saa prinsessan nauramaan, voi Sorillan tuosta unielämästään herättää. Prinsessan luo saapuu kaiken aikaa kosijaehdokkaita, jotka hän kaikki hylkää. Valtion edustajat yrittävät jatkuvasti vaatia häntä ottamaan puolisoakseen diplomaattisista syistä jonkin vieraan maan prinssin, kuten prinsessan velvollisuuksiin kuuluisi, mutta prinsessa on vaipunut unimaiseen olotilaan.

¹⁰⁵ KH, 289.

¹⁰⁶ KH, 283.

¹⁰⁷ KH, 262.

LEPORELLO: Miten armollinen prinsessa voi?

PRINSESSA: Mitenkä minä voin? En tiedä, koska ehkä olen – koska ehkä hengitän ja tunnen elämää, voin hyvin. Tunnen elämää –? Tunnenko sitä – ei, sitä en tunne, ei, minä en tunne mitään. Koko oleminen on minulta salattu. Eläkö, nukunko, minä en sitä tiedä. Jotakin näen, ihmiset, metsät, auringon tuolla näen, enkä kuitenkaan näe. Minä katson ja katson, minä näen, että on muutakin kaiken tämän takana, sinne kuulun minä, sinne ikävöin minä, vanki minä olen täällä, varjo vain – miten minä jaksan – niinkuin houreinen, sairas, joka ei ole pahasta unestaan herännyt vielä, niinkuin maassa siemen, joka valoon kaipaa.¹⁰⁸

Ylihovineito Singfrilla puolestaan näkee pelottavia unia, joissa kansa nousee ja vaatii vapauttansa.

SINGFRILLA: Minun uneni eivät petä. Näin unta, että kansa nousi ja vaati vapauttansa.

LEPORELLO: Minä tiedän keinon hallita niin, ettei lailliseen syytteeseen kukaan vedä.

SINGFRILLA: Käyttää voimaa.

LEPORELLO: Käyttää heikkoutta. Imartele ihmisiä, saat heidät valtaasi. Älä koskaan unohda tätä myrkkyä käyttä.¹⁰⁹

Ministeri Leporello näkee kauheaa unta sodasta, sen jälkeen kun Singfrilla on väittänyt Leporellon olleen entisessä elämässään sotapäällikkö.

LEPORELLO: Mitä tapahtui? Näin hirveitä unia.

SINGFRILLA: Kertokaa –

LEPORELLO: Oli olevinaan sota, me hyökkäsimme, tapoimme ihmisiä.

SINGFRILLA: Järjettömästi.

LEPORELLO: Järjettömästi, ketään tuntematta, ketään näkemättä, ruumiita kaatui kasoittain, oh, te ette voi aavistaa, oh, jos sota on ollut niin järjetöntä, parempi, ettei ihmistä olisi ollut. Parempi että kaikki loppuisi, ettei mitään vaellusta enää sen jälkeen.¹¹⁰

Sota muutoinkin linkittyy uneen, satuun ja menneisyyteen. Sota on näytelmän henkilöahmoille jotain myyttiseen menneisyyteen kuuluvaa, outoa ja pelottavaa.

TOINEN PORVARI: Ja ajattelen, eikö koko ihmiskunta joutaisi pois, jos se vielä tätä rikosta jatkaa, mutta – satuahan se on, menneisyyttä.

ENSIMMÄINEN PORVARI: Niin kauan kuin vallitsee tämä järjestelmä, omaisuudenanastus, on sota mahdollinen.¹¹¹

Jotkut näytelmän maailmassa eivät voi edes täysin uskoa, että sotia on tosiaan joskus ollut olemassa. Mantus väittää, että sotia ei ole oikeasti ollut ja Leporello samoin epäilee Singfrillan sotalaisia historiankuvauksia, jotka sekoittuvat tämän näkemiin uniin.

¹⁰⁸ KH 276.

¹⁰⁹ KH, 268.

¹¹⁰ KH, 271.

¹¹¹ KH, 267.

SINGFRILLA: Näin unta, että tuli sota –

LEPORELLO: Kauheata – mutta se oli vain unta. Sota kuuluu satujen aikaan.

SINGFRILLA: Ei ole monta vuosisataa, kun sotaa vielä käytiin.

LEPORELLO: Ja uskooko armollinen neiti kaikkiin historian löpötyksiin?¹¹²

Kuullessaan hovinsa jäseniltä, että valtakuntaan on oikeasti tulossa tällainen kammottava, satuihin kuuluva sota, Kuningas Hilarius järkyttyy perinpohjaisesti.

KUNINGAS: En, piru vie, laske leikkiä, sillä minä pelkään. Pelkään niin, että vatsaani koskee. Pelkkä ajatuskin minua pyörryttää, että tapettaisiin ihmisiä suotta, typeryyden tähden vain, ettei pystyttäisi aitoja intohimoille asettamaan, että suostuisimme sellaisen häpeän, sodan, kokemaan, lopettamatta itseämme, sitäpä, sitäpä ei tämä hallitsija ymmärrä. Olen tyhmä, vaan paha en ole, en karpäselmäkään sen kalleinta, sen olemista tahdo riistää. Tulen sairaaksi – ajatteleppa, että sotia käytäisiin, maita hävitettäisiin, mikä olisi mielettömintä.¹¹³

Erilaisilla todellisuuden tasoilla leikittely kulkee punaisena lankana läpi näytelmän. Useat näytelmän keskeiset henkilöhahmot pohtivat eri vaiheissa mitä he ovat mahdollisesti tehneet edellisessä elämässään. Leporellon epäillään olleen sotapäällikkö, Hilariuksen kalastaja, Singfrillan sanotaan olleen valtaansa väärinkäyttänyt kuningatar. Singfrilla taas väittää Luutamummon olleen entisessä elämässään kansaa huijannut keinottelija. Menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden suhdetta pohditaan näytelmässä toistuvasti ja erityisesti kysymys siitä, mikä näytelmän maailmassa on unta tai satua ja mikä puolestaan todellista, vaikuttaa olevan pohdintojen taustalla. Esimerkiksi Narri Hilppa sanaillessaan Kirjanoppineen kanssa kyseenalaistaa aika- ja todellisuustasoja. Satunäytelmän teemana on satu.

KIRJANOPPINUT: Jaa, jaa, onpa muistini huonontunut. Kohta en muista, olenko olemassakaan.

HILPPA: Ei ole olemassa herra tohtoria.

KIRJANOPPINUT: Eikö ole olemassa. Mikäs minä olen?

HILPPA: Vähän unta. Oletteko ollut olematon?

KIRJANOPPINUT: En-en, sillä ihmisen alkujuuri on ikuinen.

HILPPA: Ja loppujuuri.

KIRJANOPPINUT: Ihminen palaa alkujuurensa.

HILPPA: Siis ei olemattomuudesta mitään tiedä, ei kuoltuaankaan voi väittää olleensa olemassa, koska ei olematon ole. Hee, mitä, jos te näette pientä unta pitkässä olemattomuudessanne.

KIRJANOPPINUT: Minä kuuntelen ääntäsi ja kuulen, olen siis olemassa, jonkinlainen luotu.

HILPPA: Satua, satua.

KIRJANOPPINUT: Olenko sadun näköinen tahi hätävalheen näköinen? Katso tätä ikää. Olenko eilen syntynyt?

¹¹² KH, 269.

¹¹³ KH, 291.

HILPPA: He-he-hee, eilen, tänään, vuosituhat sitten, se on kuin henkäys, joka sammuu, takana on tyhjiys, jossa mikään mitallisuus, mikään olevaisuus ei ole mitään, ei satua, ei unta.¹¹⁴

Singfrilla – joka tahtoi polttaa Luutamummon noitana, jotta kansa saisi juhlat – taasen pitää Luutamummoa niin merkityksettömänä henkilönä ettei edes tämän olemassaololla ole suuremmin väliä. Yhtä hyvin tämän koko elämä voisi olla pelkkää unta.

MUMMO: Kun minä heräsin tänä aamuna –

SINGFRILLA: Tarvitseeko meidän tietää, että sinä heräsit. Ja kuka tietää, oletko hereillä nytkään. Ehkä näet unta, olet olevinasi luutamummo, ehkä et olekaan, ehkä olet entinen kansan kiristäjä, keinottelija, roska, saat juosta nyt luutamummona, kun et ole ennen osannut sydäntäsi pitää puhtaana, saat nyt toisten pihuja pitää puhtaana.¹¹⁵

Singfrilla vaikuttaakin olevan kaikista henkilöahmoista parhaiten tietoisin siitä, että näytelmän maailmassa todellisuus ja uni ovat jollakin tavoin kietoutuneet toisiinsa.

SINGFRILLA: Oh, lapsi. Minä uskon näkyvään ja minä uskon näkymättömään. Totta on, se on minun heikkouteni. Siitä johtuu toimintani horjuvaisuus. Unohdunko toimimaan tämän päivän ja tämän maailman mukaan vai ponnistaudunko katsomaan asioita pitempien päivien ja kaukaisempien maailmojen mukaan. Uskonko tämän päiväksi vai yöksi, todellisuudeksi tahi uneksi?

LEPORELLO: Koettakaa pitää tätä todellisuutena, armollinen neiti, että valtakunta hyötyisi teidän hallituksestanne. Hänen majesteettinsa nukkuu ja nukkuu ja jonkun täytyy valvoa, muutoin syöksymme turmioon.¹¹⁶

Todellisuus, uni ja satu punoutuvat toisiinsa henkilöahmojen puheissa. Kaikki on jokseenkin unenomaista. Kuten käy ilmi Mantuksen ja Hilpan keskinäisestä kanssakäymisestä siinä vaiheessa kun valtakunnassa on nähty tunnistamaton lentävä asia, jota pidetään noitana.

MANTUS: Hei, hei, ihmiset, olenko nähnyt unta vai satuako lie, olenko hereillä, vai mitä, mitä?

HILPPA: Mikä on hätä?

MANTUS: Ei hätää mitään. Näin noidan lentävän, metsien päällitse, korkealla ilmassa se kiiti.

HILPPA: Se oli unta –

MANTUS: Niin minäkin luulin, mutta kun kaksi näkee samaa unta, ei se unta enää olekaan.

Luutamummo näki saman ja juoksi hulluna metsässä sen perästä. Se oli noita.¹¹⁷

Narri Hilppa kuitenkin tarjoaa tekstissä oman selityksensä jatkuvalle uniteemalle sekä sadulla ja todellisuuden tasoilla leikittelylle. Hilppa samastaa monarkian pahaan uneen, sillä vallitseva yhteiskuntajärjestelmä ei hänen nähdäksensä tarjoa kansalle mahdollisuutta poliittisiin vapauksiin.

¹¹⁴ KH, 265.

¹¹⁵ KH 271.

¹¹⁶ KH, 273–274.

¹¹⁷ KH, 265–266.

MANTUS: Sittenpä petyt vielä pahemmin. Toista elämää ei ole.

HILPPA: Elän niinkuin olisi. Minä kiellän kaikki. Jokin sisässäni kuitenkin sanoo: Tämä on unta, unta, sinä Hilppa et ole narri vaan ihminen, oikea ihminen, kaikkien muiden mittainen ja arvoinen. Minä herään silloin kun tämä on totta, silloin minun päiväni koittaa (kuiskaa), kun kansa nousee, kun jokainen on yhtä tärkeä kuin kuningas.

MANTUS: Milloin?

HILPPA: Kun satu on lopussa.¹¹⁸

Ministeri Leporellon mukaan puolestaan rahan valta on todellinen syy siihen, miksi kansannousua ei koskaan tule ja yhteiskuntajärjestys ei näytelmän maailmassa muutu. Vallitseva talousjärjestelmä on se, joka todellisuudessa pitää kuningaskunnan kansanjoukot aisoissa – eli pitää kansan ikään kuin unessa.

SINGFRILLA: Minun vaistoni eivät petä. Kansa nousee kerta –

LEPORELLO: Mikä sen nostattaisi. Sen pahin vihollinen on – (kuiskaa) sen omassa taskussa – raha. Se on myynyt siihen vapautensa. Kuningasvalta on näennäinen rajoitus. Ulkonainen hallitusvalta saa olla mikä tahansa, kun raha on vallassa – hallitsee se, alkäämme peljätkö kansaa silloin. Eikä meidän aikamme tähän itsevaltiaaseen koske (kuiskaa) – se ei ole edes huomannut sitä vielä – kansa on lapsi, jonka voi ostaa ja hyvittää – he, hee –¹¹⁹

Näytelmän loppuosat ovatkin sarja heräämisiä, sillä mukaan tapahtumiin liittyy jostain kuningaskunnan ulkopuolelta saapuva lentäjä Rosso, johon monarkian ja rahatalouden valta ei ulotu. Jotuni kirjoitti Kuningas Hilariuksen vuonna 1918, jolloin Suomessa käytiin sisällissota punaisten ja valkoisten välillä. Samana vuonna käytiin myös poliittinen kamppailu Suomen valtiomuodosta. Tämän tietäen, on tekstiä vaikeaa lukea irrallisena näistä tosielämän tapahtumista, vaikkakaan todellisuuteen ei tekstissä suorasanaisesti viitata. Satumaailmaan ilmestynvä lähes kaikkeen kykenevä henkilöhahmo Rosso (joka sanana huomionarvoisesti tarkoittaa italiankielessä juuri *punaista*) saa ensin prinsessa Sorillan, sitten Kuninkaan ja lopulta Singfrillankin heräämään muutoksen ja uudenlaisen maailman mahdollisuudelle.

Sorilla rakastuu Rossoon välittömästi hänet tavatessaan. Hilarius ja hovin jäsenet pyrkivät estämään Rossoa viemästä prinsessaa mukanaan sulkemalla Sorillan lukkojen taakse, mutta heti Rosson ilmestyessä ensi kertaa Hilariuksen eteen kuningaskin muuttaa mielensä Rosson suhteen Rosson kertoessa hänelle, että Hilariuskin voi itsekkin halutessaan lähteä kalastamaan ja elämään sellaista elämää kuin oikeasti tahtoo. Kuningas ihastuu Rosson ajatuksiin ja

¹¹⁸ KH, 264.

¹¹⁹ KH, 269.

kykyihin. Hän hylkää valtaistuimensa ja lähtee Rosson koneella lentelemään. Singfrilla, jolle valta on ollut tärkeää, valitsee myös mieluummin kuninkaan ilman valtakuntaa, kuin valtakunnan ilman kuningasta, ja lähtee Hilariuksen mukaan.

Olen kuvaillut uniteemaa edellä melko pitkällisesti sen tähden, että uniteema liittyy olennaisesti näytelmän rakenteeseen. *Kuningas Hilariuksen* dramaturgista rakennetta määrittää keskeisesti Jotunin tekstin keskeneräisyys. Keskeneräisyys tekee rakenteesta unimaisen ja juuri siksi toimivan.

KESKENERÄISYYS NÄYTELMÄSSÄ – PUUTE VAI RIKKAUS?

Kaikista Jotunin näytelmistä *Kuningas Hilarius* on vähiten realismiin ankkuroitu. Sen omalaatuinen yhdistelmä lapsenomaista satumailmaa ja sisällöltään suurielkeistä yhteiskuntateoreettista pohdiskelua saattaa hämmentää lukijaa. Itselleni näytelmän huoleton ja unenomainen todellisuuden tasoilla leikkittely luo myös hetkittäin mielle yhteyksiä surrealismin suuntaan.

Irmeli Niemi tulkitsee sekä vuoden 1964 väitöskirjassaan että vuonna 2001 julkaistussa Jotuni-elämäkerrassa *Arki ja tunteet – Maria Jotunin elämä ja kirjailijantyö*, että *Kuningas Hilarius* muuttuu kahteen viimeiseen näytökseen päästäessään liian mielikuvitukselliseksi ja muodoltaan epävakaaksi. Niemi kokee hajanaisen satuaineuksen saavan näytelmän lopulla voiton niin, että alkupuolen varsinaiset aiheet jäävät kehittelyltään vajavaisiksi ja vain mekaanisesti yhdistetään alun toimintaan.¹²⁰ Niemi myös kirjoittaa, että *Kuningas Hilariuksen* ”rakenne ja henkilökuvat eivät kuitenkaan ole vielä kehittyneet täysin eheiksi. Aiheet ja ajatuskulut katkeilevat ja kertautuvat, tekniset ratkaisut ovat varsinkin

¹²⁰ Niemi 1964, 95; Niemi 2001, 176–178.

loppupuolella luonnosmaisia”¹²¹. Niemi selvästi lukee näytelmää melko konventionaalisesta viitekehyksestä käsin.

Kuningas Hilariuksen ensimmäinen näytös on 26 sivua pitkä, toinen näytös 20 sivua, kolmas näytös 9 sivua ja viimeinen ainoastaan reilut 4. Tämä loppua kohden kutistuva sivumäärä kielii näytelmän keskeneräisyydestä yhdessä sen seikan kanssa, että kaksi viimeistä näytöstä ovat yllättävän irrallisia suhteessa kahteen ensimmäiseen. Myös pieniä epäjohdonmukaisuuksia on tekstistä löydettävissä, kuten se, että toisen näytöksen lopussa Singfrilla lähetetään mukaan laivalle pitämään huolta Sorillasta, mutta kolmannen näytöksen alussa Singfrillan tilalla laivassa onkin selittämättömästi Leporello.

Ranskalaisesta 1600-luvun klassismista on peräisin usein toisteltu ajatus ajan, paikan ja toiminnan ykseydestä draamassa.¹²² Theodor Adorno puolestaan kirjoitti *Esteettisessä teoriassaan*, että taiteen täydellinen eettinen vastuu vaatii painavuutensa vuoksi vastapainokseen vastuuttomuuden, joka taiteessa ilmenee esimerkiksi leikinomaisina elementteinä¹²³. *Kuningas Hilariuksessa* leikillisyyttä on esimerkiksi siinä, miten kiitettävän vastuuttomasti näytelmä suhtautuu kaikenlaisiin mahdollisiin toivomuksiin ajan, paikan ja toiminnan ykseyksistä. Jännitteet purkautuvat näytelmässä pitkälti jo toisen näytöksen lopussa, kun koko kuningaskunta velvoitteineen ja suuri osa henkilöhahmoista jätetään kauas taakse. Miten käy sodassa, jota ollaan pelätty? Mitä valtiolle tapahtuu? Entä Hilppa, Mantus, Nilla, Luutamummo ja muut valtakuntaan jäävät hahmot, miten heille käy? Kytkökset kahteen ensimmäiseen näytökseen monin tavoin katkeavat, mutta näytelmä ei pääty.

Kolmas ja neljäs näytös koostuvat suurelta osin Sorillan, Rosson, Hilariuksen ja Singfrillan melko kiireettömästä pohdiskelusta ja ajan viettämisestä. Kenelläkään ei ole enää mitään kovin oleellista tehtävää. Kolmannessa näytöksessä koomisesti juoksutetaan ja uitetaan ministeri Leporelloa hankkimaan merestä ruoka-aineita juhlaa varten ja Rosso tekee näyttäviä, mutta merkitykseltään vähäpätöisiä taikoja laivan ulkomuodolle ja juhlatarvikkeille. Kuten Irmeli Niemikin on huomioinut, tällä viattomalla hauskanpidolla ei ole enää juurikaan suoraa yhteyttä näytelmän aiempiin teemoihin. Samanaikaisesti Rosso ja Sorilla pohtivat rakkauttaan, haaveitaan ja tulevaisuutta. Myös nämä pohdinnat ovat

¹²¹ Niemi 1964, 101–101.

¹²² Steinby & Tanskanen 2013, 271.

¹²³ Adorno 2006, 95.

etääntyneet melko kauas kahden ensimmäisen näytöksen teemoista, jotka ennen kaikkea koskivat yhteiskuntajärjestelmän ja yksilönvapauksien suhdetta.

Alkupuolen ja loppupuolen näytösten välinen katkos tekee näytelmän rakenteesta kiehtovan ja omaperäisen. Näytelmän rakenteellinen dynamiikka irtaantuu konventionaalisesta draamasta ja muistuttaa ennemminkin unen logiikkaa, jossa aihepiiri voi vaihtua kesken kaiken merkittävästikin – ja näin ollen se päättyy tukemaan aiemmin esittelemääni näytelmän sisällöllistä tematiikkaa. Jotunin näytelmä tuntuu loppuosissaan kääntyvän niitä draaman konventioita vastaan, joita se on siihen asti toisintanut. Loppunäytökset tällöin toimivat murtavina elementteinä kuin seuraten jo aiemmin mainitsemani Jean-Luc Nancyn taidekäsitystä, jossa fragmentaarisuus on luontainen olotila: “Nautintoa – tai sen avaamaa pääsyä – on vain siellä, missä merkityksen järjestelmä tai symbolisen järjestys hetkeksi joutuu viralta”¹²⁴.

Tällainen dramaturgian katkoksellisuus on muodoltaan lähempänä nykydraaman keinoja kuin Jotunin ajan teatteria. Näytelmässä yhtäkkiä ikään kuin kihisee adornomainen yhteentuotujen vastakohtaisten elementtien hankausääni¹²⁵. Syynä erikoiseen dramaturgiaan on osan tekstistä perustavanlaatuinen poissaolo, joka johtuu siitä ettei Jotuni koskaan perinteisessä mielessä kirjoittanut näytelmätekstiään valmiiksi. Hans-Thies Lehmannin draaman jälkeisen teatterin käsitteelle yksi ominainen elementti on konventioiden rikkominen ja teksteille asetettujen yleisten odotusten pettäminen¹²⁶. Pystymme nykypäivän taidekäsitysten maailmasta käsin suhtautumaan tällaisiin elementteihin eri tavalla kuin ennen.

Kolmannen näytöksen lopussa Rosso käyttää viimeistä kertaa taikasulkaansa vihjaten, että tämän johdosta viimeiseen näytökseen siirryttäessä koko aiempi todellisuus jätetään taakse. Yhteiskunta on yhtäkkiä järjestykseltään erilainen. Monarkiaa ja taikuutta ei enää ole ja Hilarius herää unesta presidenttinä. Kahden viimeisen näytöksen lyhyestä sivumäärästä johtuen muutokset tapahtuvat ilman pitkiä selityksiä. Maailma sujahtaa erilaiseksi, kuin unessa.

¹²⁴ Nancy 2016, 624.

¹²⁵ Adorno 2006, 345.

¹²⁶ Lehmann 2009, 62.

Reitala ja Timo Heinonen ovat kirjoittaneet aristoteelisen dramaturgian mukanaan kantamasta ideologisesta painolastista ja hyödyntäneet brittiläisen kirjallisuudentutkija Terry Eagletonin määritelmää ideologian käsitteestä. Eagleton on katsonut ideologian tarkoittavan “niitä tuntemisen, arvottamisen, havainnoimisen ja uskomisen muotoja, joilla on jonkinlainen yhteys yhteiskunnallisen vallan ylläpitämiseen ja tuottamiseen”¹²⁷. Sosiaalinen järjestys Reitalan ja Heinosen mukaan toisiintuu tekstin rakenteiden kautta ja perinteinen dramaturgia keskeisesti tuottaa tietynlaisen subjektin. Mitä suljetumpi rakenne teoksella on sitä voimakkaammin sen kausaalisuus ja lineaarisuus heijastuvat vastaanottajaan.¹²⁸ Täten draaman muoto tulee liitettyksi yhteiskunnan hierarkioihin ja valtarakenteisiin, koska subjekti nähdään keskeisesti eräänä sellaisena diskursiivisena konstruktiona, joka sosiaalisia rakenteita uusintaa.¹²⁹ Näin ollen ei ole yhdentekevää myöskään millaiseen luentaan näytelmää luettaessa tähdätään ja erityisesti millaisen viitekehyksen kautta näytelmän muotoa ja rakennetta luetaan.

Kuningas Hilarius kirjoitettiin aikana, jolloin 1900-luvun avantgardistiset kehityskulut olivat vasta varhaisvaiheissaan ja teatterin muodot suurelta osin vastasivat sitä mitä nykyisin sanoisimme konventionaaliseksi draamateatteriksi. Siksi ei ole yllättävää, että nykyteatterin, nykydraaman ja nykyluennan näkökulmasta katsottuna ominaisuudet, jotka aiemmin ilmenivät vain keskeneräisyytenä ja puutteena, voivatkin nyt ilmetä päinvastoin jonain sellaisena, mikä nostaa *Kuningas Hilariuksen* monia muita aikansa näytelmätekstejä kiinnostavampaan asemaan. Perinteisestä näkökulmasta katsottuna kahden viimeisen näytöksen vähäinen sivumäärä tarkoittaa sivujen kirjoittamattomuutta, osan tekstistä poissaoloa ja puutetta. Tässä tutkielmassa kuvailemastani nykynäkökulmasta katsoen tällainen poissaolo ei ole ongelma vaan tekstin ominaisuus.

Keskeneräisyytensä ansiosta *Kuningas Hilarius* siis vastustaa rakenteellaan perinteistä dramaturgiaa ja konventionaalisen draaman viitekehyksessä ymmärrettävästi siten näyttäytyy outolintuna. Näytelmätekstin hajotessa loppua kohden joksikin, jonka muotoa on vaikea tunnistaa ja nimetä, voidaan edellä kuvailemani Reitalan ja Heinosen ajatuskulun mukaisesti esittää, että tekstin rakenteen tuottama sosiaalinen subjekti ja lineaarisen järjestyksen ja kausaalisuuden maailmankuva kokevat iskun. Näytelmä tällaisessa tulkinnassa irtaantuu

¹²⁷ Reitala & Heinonen 2003, 62.

¹²⁸ Reitala & Heinonen 2003, 62.

¹²⁹ Reitala & Heinonen 2003, 65.

tekijän intentioista siltä osin, että keskeneräiseksi jääminen näyttäytyy nyt näytelmän kannalta ennen kaikkea onnenpotkuna.

Mikäli hyväksymme päättelyketjun, jossa *Kuningas Hilarius* dramaturgiansa myötä kääntyy vastustamaan perinteisemmän dramaturgian mukanaan kantamaa ideologista painolastia – sen sosiaalisia ja tietoteoreettisia rakenteita ja käytänteitä – nousee seuraavaksi luontaiseksi kysymykseksi, millaista sosiaalista dramaturgiaa näytelmä sitten tuottaa?

Koska tämän tulkinnan hyväksyminen ylipäättään vaatii ennakkoehtonaan näkökulmaa, jossa keskeneräisyyttä ja poissaoloa ei automaattisesti lasketa puutteiksi ja negatiivisiksi määreiksi, on ehkä tällöin asianmukaista katsoa tällainen luenta askeleeksi samankaltaiseen suuntaan, jota Tervo ja Paavolainen peräänkuuluttivat aiemmin mainitussa esseessään¹³⁰. Onnistuneen suorituksen ja yhtenäisen, keskeytymättömän toiminnan tilalle nousevat *Kuningas Hilariuksessa* muun muassa kalastus, kiireetön ajan viettäminen perheenjäsenten kanssa ja filosofinen pohdiskelu. Lukijan suhde tekstiin on tällöin väkisinkin muuttunut ja on otollista kysyä: huomion kääntyessä näytelmän dramaturgian kautta näihin merkitysten muodostamisen prosesseihin, eikö tämä ole samalla huomion kääntämistä pois draamatekstin ontologisesta esityksen puutteesta takaisin kohti itse tekstiä tekstinä?

Yksi *Kuningas Hilariuksen* keskeisistä teemoista on rahan valta ja sen omistamisen halun turmiollinen vaikutus maailmaan. Siksi on mielenkiintoista myös tarkastella, mitä näytelmän itsensä näyttäytyminen keskeneräisenä tai loppua kohden pirstaloituvana viestii suhteessa todellisen elämän talousjärjestelmään. Theodor Adornon taidekäsitykselle oli tärkeää huomioida taiteen ja kulttuurin osallisuus kapitalistisesta yhteiskunnasta.

Yhteistyökumppaninsa Max Horkheimerin kanssa Adorno otti käyttöön käsitteen *kulttuuriteollisuus*, joka viittasi kulttuurin ja taiteen rooliin niissä ideologisen uusintamisen ja ylläpidon prosesseissa, joissa markkinoiden ja massatuotannon yhteiskunta itseään muodostaa.¹³¹ Jos näytelmää ajatellaan tällä tavoin näkökulmasta, jossa teos on olemassa myös hyödykkeenä tai tuotteena niin *Kuningas Hilariuksen* viimeistelemättömyys tekee siitä

¹³⁰ Tervo & Paavolainen 2017.

¹³¹ Horkheimer & Adorno 2008, 172–222.

tuotteena virheellisen. Virheelliset tuotteet heitetään pois tai palautetaan kaupan hyllyyn – tässä tapauksessa Jotunin pöytälaatikkoon, kuten on tapahtunut.

On mahdotonta arvailla, millä tavoin Maria Jotuni olisi näytelmää työstänyt lisää ja muuttanut, mikäli Kansallisteatteri olisi sen ohjelmistoonsa ottanut, eikä se ole kysymyksenä erityisen kiinnostavakaan. Barthesilaisittain voimme vain todeta, että tekijä on kuollut, mutta lukija elää. Tekstin ominaisuuksia eivät ole niinkään ne, mitä sillä olisi saattanut olla, vaan ne mitä sillä on. Ja Hotista seuraten ehkä myös ne, mitä lukija sinne mukanaan kantaa.

Näin artikuloimani lukemismuodostuma uudelleenkontekstoi *Kuningas Hilariuksen* perinteisen draaman konteksteista lähemmäs nykydraaman maailmaa, josta katsottuna sen rakenne nähdäkseni pääsee aiempaa paremmin oikeuksiinsa. Poissaolot eivät näyttäydy enää negatiivisina vajeina vaan katkoksellisuus pikemminkin purkaa hierarkioita ja luo uusia positiivisia kytköksiä.

Taidemaailman instituutiot ja kategoriat eivät sijaitse ainostaan teatteritaloissa ja rahoitusjärjestelyissä, vaan teatterissa käyvä ja tekstejä lukeva yleisö on itsessään oleellinen osa taidemaailman instituutioita. George Dickien institutionaalisessa käsityksessä yleisön rooli kuului taiteen tekijöiden roolien ohella taidemaailman ytimeen.¹³² On huomioitava, että monenlaiset taiteen kokemisen tavat voivat elää samaan aikaan, päällekkäisinä, joskus jopa samassa ihmisessä. Keskenäisyys jos mikä nähdään edelleenkin usein Kendall Waltonin kategoria-ajattelua vastaavasti *poissulkevana* piirteenä suhteessa valmiiseen tai hyvään taideteokseen. Kuin kristevalainen abjekti, se hätiköiden torjutaan luontaantyöntävänä, inhottavana, rakennettua sosiaalista subjektia uhkaavana. Uskoakseni toisenlaisen lukemismuodostuman artikuloiminen voi antaa tilaa erilaiselle tavalle kohdata näytelmäteksti.

Kuten sanottu, monarkia, rahavalta ja sota ilmenevät *Kuningas Hilariuksessa* mielettöminä, unien ja sadun maailmaan kuuluvina ilmiöinä. Viimeisessä näytöksessä Sorilla ja Rosso liittävät sodan rahan hallitsemaan yhteiskuntaan.

¹³² Dickie 1987, 126.

ROSSO: Älä ajattele menneitä, armas.

SORILLA: En pääse siitä. Kuin jokin kaukainen muisto, menneen rikoksen varjo lankeaisi päiväni onneen, kuin itkisi sydämeni – niiden tähden, joiden tien verinen kalpa katkaisi.

ROSSO: Se oli rahakauden kirous, se oli eläimen kesytys, järjestymisen aikaa, se oli aineen ja hengen suurta kamppailua, jossa voittajana oli henki.¹³³

Näytelmän lopussa kansan vapaus ja siihen näytelmässä linkittyvä edistyksen ja teknologisen kehityksen tasavaltalainen utopia asettuu vastakkaiseksi näytelmän alkupuolen monarkistiselle harvainvallalle, jota kapitalismi pitää pystyssä.

On erittäin kiinnostavaa, että tekstin syntykontekstin Suomeen peilattuna myös näytelmän lopun uusi yhteiskunta on täyttä satua. Se on utopia, jossa kaupunkoja rakennetaan ilmaan ja jossa sota on vain entistäkin kaukaisempi muisto. Samaan aikaan Suomen todellisuudessa ihmiset tappoivat toisiaan eikä edes maan tulevasta valtiomuodosta ollut selvyyttä. Toisin kuin näytelmän Rossolla, ei tosielämän punaisilla ollut taikavoimia eivätkä heidän poliittiset vastustajansa punaisia kohdatessaan muuttaneet ihastuneina mieltään, kuten näytelmässä Hilarius tekee. Suomen todellisuudessa ei utopiaan ollut pääsyä. Jotunin satunäytelmässä sen sijaan sotaa vältettiin loppuun asti, jopa niin pitkälle, että koko maailma, johon näytelmän tapahtumat sijoittuvat, vaihtui toiseen.

Ehkäpä sodan näkyvä poissaolo näytelmässä, suhteessa näytelmän kumpaankin kahteen maailmaan, ohjaakin erityisen järjestyttävästi huomion sodan läsnäoloon tekstin syntykontekstin suomalaisessa todellisuudessa. Todellista on se, mitä jää jäljelle, sitten kun satu on poissa.

Tekstiä nykyperspektiivistä lukien sodan merkitys mielenkiintoisesti väistämättä sumentuu. 2020-luvun suomalaisesta hyvinvointivaltiosta katsoen Rosson taikasulan tuottama utopia muistuttaakin jo hiukan todellisuutta. Nykypäivän Suomessa sota on aidosti kaukaiseen menneisyyteen kuuluva paha uni. Asetelma on siis osittain kääntynyt pääläelleen. Satu ja todellisuus ovat vaihtaneet paikkaa keskenään.

Ruumiillisesti shokeeraavampaa kollektiivista kokemusta kuin sota tuskin on kuviteltavissa montaa. Mikäli taide todella on luvussa 2 esittelemääni Deleuzen ja Guattarin kuvailemaan tapaan ”aistimusten kieltä sanoihin, väreihin, ääniin ja kiveen siirrettynä”, niin minkälainen

¹³³ KH, 310.

ruumiillinen aistikokemus sodan juuri samana vuonna kokeneille suomalaisille *Kuningas Hilarius* olisikaan vuonna 1918 ollut, mikäli se olisi kuvannut (Suomeen monarkia / tasavalta -teeman kautta vertautuvaa) yhteiskuntaansa sotatilassa?¹³⁴ Siis lähes reaaliaikaisesti Suomen todellisen sisällissodan kanssa. Jotunin näytelmä ei näin tehnyt, vaan siinä paettiin utopiaan.

Tekstin ja esityksen väliseen suhteeseen liittyvää läsnäolon ja poissaolon dynamiikkaa pohtiessani totesin, että esityksiä täynnä olevassa maailmassa saattaa näytelmätekstiin liittyvä esityksen poissaolo näyttäytyäkin huojentavana hengähdystaukona. Sodan jättäminen poissaolevaksi ja pakeneminen satuihin ja utopiaan on *Kuningas Hilariuksessa* mitä ilmeisimmin vastaavan kaltainen huojentava hengähdystauko karusta todellisuudesta.

¹³⁴ Deleuze & Guattari 2016, 608.

IV JOHTOPÄÄTÖKSET

Nykytaide – mukaan lukien nykyteatteri, mukaan lukien nykydraama – elää erilaisten taidekäsitysten kansoittamassa maailmassa kuin esimerkiksi se, jossa Maria Jotuni eli. Tutkielmani luvussa 2 kartoitin polkuja, jotka kuljettavat niillä matkustavaa lukijaa 1900-luvun alkuvuosikymmenten taidekäsitysten todellisuudesta kohti nykyperspektiiviin paremmin istuvaa katsantopistettä, jonka olen tässä tutkielmassani kuvannut poissaolon näkökulmaksi.

Kyse ei ole kaikenkattavasta taiteen ja esteettisyyden teoriasta, vaan tosiaankin näkökulmasta ja eri tahoilla kehittyneiden ajatusten yhteen nidonnasta – Stuart Hallia seuraten – *artikulaatiosta*, jonka olen tätä tutkielmaa kirjoittaessa läpikäymäni hermeneuttisen tulkintaprosessin kautta muodostanut. Tutkiessani draamaa poissaolon käsitteen kautta olen saanut huomata tutkimusprosessin tosiaan elävän eri tasoilla, jotka paitsi valottavat toisiaan, voivat ne myös vetää tutkimusta useisiin toisistaan poikkeaviin, mutta samalla toisiinsa poissaolon käsitteen kautta linkittyviin suuntiin.

Teoreettisella tasolla operoidessani keskeiseksi työssäni ilmeni draamatekstin suhde esitykseen. Tällä problematiikalla on jo valmiiksi olemassa oleva suhde draamantutkimuksen perinteeseen. Poissaolon käsite näyttäytyi tutkielmassani hyvänä väylänä tekstin ja esityksen välisen yhteyden tutkimiseen. Erityisesti Benjamin Bennettin ajatus draaman ontologisesta puutteesta toimi näiltä osin työlleni tärkeänä pohjana.

Esityksen poissaolo suhteessa tekstiin ja tätä kautta hahmottuva kirjallisen draamatekstin suhde ruumiillisuuteen näyttäytyi tutkielmani perusteella alueena, joka paitsi olemuksellisesti kirkastaa draamatekstin paikkaa maailmassa, myös vihjaa ajattelemaan, että näytelmän kohtaaminen kirjallisena taiteena on vielä nykypäivän esityskeskeisessä todellisuudessaakin yhä varteenotettava taiteen kokemisen muoto, jota ei ole millään muodoin syytä väheksyä. Esityksen poissaolo suhteessa tekstiin ilmeni tutkielmassani muotoutuneessa teoriakehikossa kiinnostavana ilmiönä, jonka saattaa olla mahdollista avata draamatekstissä ja sen lukemisessa tilaa toisille läsnäoloille ja merkitysten muodostamisprosessien itsensä huomioimiselle. Samaten tällä vaikuttaa olevan yhteyttä tekstin kohtaamiseen ruumiillisesti.

Edellisten kaltaisten johtopäätösten soveltuvuus on luonteeltaan teoreettista, koska kyse ei ole empiirisestä katsannosta. Tämän kaltainen metodologinen perustutkimus on erittäin tärkeää, koska kaikki tutkimus väistämättä nojautuu teoreettisiin viitekehyksiin, jolloin viitekehysten itsensä on myös jatkuvasti tarpeellista olla kriittisen arvioinnin ja kehitystyön kohteena. Taideteoria mahdollistaa taiteiden tutkimusta, mutta samalla myös taiteen tekemistä ja kokemista.

Tutkielmassani poissaolon käsitteellä ilmeni havaittavaa yhteyttä esteettisiin teoriaperinteisiin, joissa ruumiillisuuden merkitys on ollut tärkeä. Kysymys siitä, mitä ruumiillisuus tarkoittaa poissaolevana, on tästä syystä kiehtova ja merkityksellinen. Millaisissa yhteyksissä esitystilanteen poissaolo näyttäytyy puutteena ja millaisissa se on pikemminkin rakentava ja uutta luova elementti? Tähän problematiikkaan toivoisi tutkijoiden pureutuvan tulevaisuudessa tarkemmin.

Draamatekstin ja poissaolevan esityksen suhteesta olisi erittäin hyvä saada lisää tuoretta tutkimusta varsinkin sen tähden, että suhtautuminen draamatekstiin on ollut viime vuosikymmeninä muutoksen tilassa. Näytelmäteksti on kirjallisuuden muotona ainutlaatuisessa asemassa johtuen sen kytköksistä esitykseen. Tutkielmani on kuitenkin osaltaan auttanut valottamaan näitä kytköksiä.

Jotunin näytelmää tutkiessani poissaolon näkökulma muodostui erityisesti näytelmätekstin keskeneräisyyden kautta. Osan näytelmätekstistä ollessa kirjoittamatonta eli poissa, taiteen konventiot ja kategorioiden rajat – sekä kontekstit, joiden kautta tekstiä luetaan – ilmenivät tärkeinä tekstin ymmärtämiselle. Määrittelin keskeneräisyyden poissaololle rinnakkaiseksi käsitteeksi, jonka merkitys muodostui ennen kaikkea odotuksista, jotka liittyvät kategorioihin ja konventioihin, ja täten ovat jossain mielessä osa taidemaailman institutionaalista todellisuutta, ja siten myös osa taiteen kokijoita.

Keskeneräisyyden kautta hahmottuva Jotunin näytelmän dramaturginen rakenne yhdistyi yllättävän saumattomasti näytelmän sisällölliseen tematiikkaan, jossa sadun ja todellisuuden – ja näiden kautta poissa- ja läsnäolon – vastakkainasettelu ohjasi huomion epätoivottuihin yhteiskunnallisiin ilmiöihin, joita näytelmän syntykontekstin Suomessa oli päivänpolttavan ajankohtaisesti läsnä; ennen kaikkea sotaan ja porvaripuolueiden monarkiasuunnitelmiin.

Merkityksiä syntyy, kun teksti, lukijat ja kontekstit kohtaavat. Aina nämä eivät kohtaa niin, että syntyvät merkitykset olisivat lukijoille erityisen merkityksellisiä. Maria Jotunin *Kuningas Hilarius* -näytelmän kohdalla on aiemmin mitä ilmeisemmin käynyt näin. Pro gradu -tutkielmassani olen korjannut tätä puutetta luomalla lukijoille uuden mahdollisuuden törmäyttää itseään Jotunin näytelmää ja siihen liittyviä konteksteja vasten.

Taiteen määritelmät ja taiteen kokemisen viitekehykset muuttuvat ajasta ja paikasta riippuen. Vaikka Jotunin näytelmä oli jopa poikkeuksellisen rohkealla ja sähköistävällä tavalla omassa ajassaan kiinni vuonna 1918 ei se silti ehkä tarjonnut aikansa lukijoille – tai edes lopulta julkaistun näytelmätekstin 1980-luvun lukijoille – sellaista lukuohjetta, joka olisi auttanut lukijoita kokonaisvaltaisesti kytkemään omat taiteelle asettamansa ennakkoehdot merkitykselliseen kanssakäymiseen Jotunin luomuksen kanssa.

Nykytietokulmasta tilanne on sinänsä erilainen, että nykyteatterin maailmassa käsityksemme draamasta ovat merkittäväillä tavoilla muuttuneet. Kun uskaltaudumme katsomaan vanhaa tekstiä uudemman ajan linssien läpi, näyttäytyy se erilaisena, omanlaisenaan ja yllättävän raikkaana. Tällainen uusi lukemismuodostuma ei tarkoita historian heittämistä romukoppaan; se ei tarkoita tekstin väkivaltaista riuhtomista vieraisiin asiayhteyksiin, vaan päinvastoin tekstin elinkaaren kartoittamista entistä suuremmassa laajuudessa. Kyse on sen huomioimisesta, että teksti elää syntymänsä jälkeen monessa eri ajassa eivätkä sen kontekstit rajoitu niihin, jotka ovat olleet olemassa tekstin syntyhetkellä, vaan matkallaan läpi ajan ja avaruuden teksti kohtaa aina vain uusia konteksteja. Niiden määrä kasvaa ja uusia suhteita, uusia merkityksiä muodostuu.

Kuningas Hilarius on ollut pitkälti unohdettu teksti. Se on mainittu Jotunin tuotannosta kirjoitettaessa yleensä parhaimmillaankin vain ohimennen tai sivuutettu keskeneräisenä välityönä. Lukemalla tekstiä toisin kuin aiemmat lukijat on tutkielmani toivoakseni aktiivisesti heijastellut myös tutkimuksen ja tulkintojen itsensä roolia lukutapojen ja kaanonien muodostuksessa.

Poissaolon merkitykset draamassa ja sen tutkimisessa voivat olla moninaiset – ja tämän pro gradu -tutkielman perusteella ne sitä ovatkin. Kuten sanottu, poissaolon näkökulma ei ole kaikenkattava taiteen tai edes draamantutkimuksen teoria. Kuitenkin se on näkökulma, joka

on tässä pro gradu -tutkielmassa osoittanut itsensä ajantasaiseksi, merkitykselliseksi ja hyödylliseksi.

V LÄHTEET

VERKKOLÄHTEET

Filosofia.fi. Theodor Adorno. Viitattu 6.10.2020

<<https://filosofia.fi/node/7092>>

Stanford Encyclopedia of Philosophy. Theodor W. Adorno. Viitattu 20.9.2020.

<<https://plato.stanford.edu/entries/adorno/#4>>

Tieteen termipankki. Monarkia. Viitattu 21.9.2020.

<<http://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:monarkia>>

JULKAISTUT LÄHTEET

ADORNO, THEODOR W. 2006. *Esteettinen teoria*. Toimittaneet Gretel Adorno ja Rolf Tiedemann. Suomentanut Arto Kuorikoski. Tampere: Vastapaino.

AHOLA VEIKKO; KUHLMAN, IRMELI & LUOTIO, JORMA 1999. *Tietojätti: tietosanakirja A-Ö*. Jyväskylä: Gummerus.

AUSLANDER, PHILIP 1994. *Presence and Resistance. Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

BALME, CHRISTOPHER B. 2015. *Johdatus teatteriin*. Suomentanut Pirkko Koski. Helsinki: Like.

BARTHES, ROLAND 1993. *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Suomentanut Lea Rojola. Suomentaneet Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.

BENNETT, BENJAMIN 1990. *Theatre as Problem. Modern Drama and its Place in Literature*. Ithaca, Lontoo: Cornell University Press.

BENNETT, BENJAMIN 2005. *All Theater is Revolutionary Theater*. Ithaca, NY : Cornell University Press.

BENNETT, TONY 1983. *Text, Readers, Reading Formation*. The Bulletin of the Midwest Modern Language Association Vol. 16, No. 1 (Spring, 1983).

BILES, ZACHARY P. 2011. *Aristophanes and the Poetics of Competition*. Cambridge: Cambridge University Press.

BIRNHAUM, IMMANUEL 1966. *Neuvostoliiton historia*. Suomentanut Markku Mannila. Helsinki: Gummerus.

BLAU, HERBERT 2007. "Virtually Yours: Presence, Liveness, Lessness". Teoksessa *Critical Theory and Performance. Revised and enlarged edition*. Toimittaneet Joseph Roach ja Janelle Reinelt. Ann Arbor: University of Michigan Press.

CARLSON, MARVIN 2001. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. University of Michigan Press.

DANTO, ARTHUR 2016. "Taidemaailma". Suomentanut Kalle Puolakka. Teoksessa *Estetiikan klassikot II. Modernista postmoderniin*. Toimittaneet Ilona Reiners, Anita Seppä ja Jyri Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus.

- DELEUZE, GILLES & GUATTARI, FELIX** 2016. "Persepti, affekti ja käsite". Suomentanut Leevi Lehto. Teoksessa *Estetiikan klassikot II. Modernista postmoderniin*. Toimittaneet Ilona Reiners, Anita Seppä ja Jyri Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus.
- DICKIE, GEORGE** 1987. "Paluu taideteoriaan". Suomentajatiedot puuttuvat. Teoksessa *Taide ja filosofia*, toimittaneet Markus Lammenranta ja Arto Haapala. Helsinki: Gaudeamus.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA** 1997. *The Show and The Gaze of Theatre. A European Perspective*. Iowa City: University of Iowa Press.
- ELAM, KEIR** 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Lontoo: Methuen.
- ELDRIDGE, RICHARD** 2009 (2003). *Johdatus taiteenfilosofiaan*. Suomentanut Markku Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus.
- HALL, STUART** 1992. *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Toimittaneet Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Timo Uusitupa, Lawrence Grossberg. Tampere: Vastapaino.
- HAKALA, MATTI; AVIKAINEN, PAULA & AHTIKAINEN, PEKKA** 1993. *Suomalainen tietosanakirja 11 pj-ö*. Espoo: Weilin + Göös.
- HAKALA & VIRTARANTA et al.** 1991. *Suomalainen tietosanakirja 5 käs-m*. Espoo: Weilin + Göös.
- HEINONEN, TIMO** 2005. "Näyttämö, mimesis ja différence", Teoksessa *Esitys katsoo meitä*, toimittaneet Pia Houni, Pentti Paavolainen, Heta Reitala ja Hanna Suutela. Näyttämö ja tutkimus. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura.
- HEINONEN, TIMO; KIVIMÄKI, ARTO; KORHONEN, KALLE; KORHONEN, TUA; REITALA, HETA JA ARISTOTELES** 2012. *Aristoteleen Runousoppi. Opas aloittelijoille ja edistyneille*. Runosopin suomennos Kalle Korhonen ja Tua Korhonen. Helsinki: Teos.
- HEINÄMAA, SARA** 2002. "Loogisista tutkimuksista ruumiinfenomenologiaan". Teoksessa *Nykyajan filosofia*, Toimittaneet Ilkka Niiniluoto ja Esa Saarinen. Helsinki: WSOY.
- HORKHEIMER, MAX & ADORNO, THEODOR** 2008. *Valistuksen dialektiikka*. Suomentanut Veikko Pietilä. Tampere: Vastapaino.
- HOTINEN, JUHA-PEKKA** 2002. *Tekstuaalista häirintää – Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Helsinki: Like.
- JOTUNI, MARIA** 1981. *Näytelmät*. Toimittanut Irmeli Niemi. Helsinki: Otava.
- KESKINEN, MIKKO** 2008 (2001) "Teksti ja konteksti". *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko-Kahiluoto ja Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- KINNUNEN, AARNE** 1985. *Draaman maailma – Villiintynyt puutarha*. Juva: WSOY.

- KIRKKOPELTO, ESA** 2005. ”Näyttämön ilmiö”. Teoksessa *Esitys katsoo meitä*, toimittaneet Pia Houni, Pentti Paavolainen, Heta Reitala ja Hanna Suutela. Näyttämö ja tutkimus. Helsinki: Teatterintutkimuksen Seura.
- KORHONEN, KUISMA** 2008 (2001). ”Kirjallisuudentutkimuksen alue”. Teoksessa Teoksessa, *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko-Kahiluoto ja Tiina Käkälä-Puumala. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- KRISTEVA, JULIA** 2016. ”Kohti abjektiota”. Suomentaneet Anna Tuomikoski, Kaisa Sivenius ja Pia Sivenius. Teoksessa *Estetiikan klassikot II. Modernista postmoderniin*. Toimittaneet Ilona Reiners, Anita Seppä ja Jyri Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus.
- KRISTEVA, JULIA** 1982. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Ranskasta englanniksi kääntänyt Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- KUORIKOSKI, ARTO** 2006. ”Johdanto Adornon ajatteluun ja esteettisen teorian suomennokseen”. Teoksessa Adorno, Theodor. *Esteettinen teoria*. Toimittaneet Gretel Adorno ja Rolf Tiedemann. Suomennos Arto Kuorikoski. Tampere: Vastapaino.
- LEHMANN; HANS-THIES** 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Saksasta suomeksi kääntänyt Riitta Virkkunen. Helsinki: Like.
- LEHTONEN, MIKKO** 2000. *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- LIJSTER, THIJS** 2017. *Benjamin and Adorno on art and art criticism: critique of art*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- MAUKOLA, RIINA** 2011. *Elämää suuremmat sankarittaret. Suomalaisen teatterin elämäkerralliset taiteilijahahmot vuosina 2000 – 2010*. Helsinki.
- MEINANDER, HENRIK** 2006. *Suomen historia*. Suomentanut Paula Autio. Helsinki: WSOY.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE** 2016. ”Punoutuminen – kiasma”. Suomentaneet Miika Luoto ja Tarja Roinila. Teoksessa *Estetiikan klassikot II. Modernista postmoderniin*. Toimittaneet Ilona Reiners, Anita Seppä ja Jyri Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus.
- MIKKONEN, KAI** 2008 (2001). ”Lukeminen tulkintana”. Teoksessa, *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko-Kahiluoto ja Tiina Käkälä-Puumala. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- MÄKINEN, TUULA** 1969. *Yhteiskunnallinen problematiikka Maria Jotunin tuotannossa*. Turun yliopisto. Kotimainen kirjallisuus. Pro gradu-tutkielma.

- NANCY, JEAN-LUC** 2016. "Taide, fragmentti". Suomentanut Anna Tuomikoski. Teoksessa *Estetiikan klassikot II. Modernista postmoderniin*. Toimittaneet Ilona Reiners, Anita Seppä ja Jyri Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus.
- NIEMI, IRMELI** 2001. *Arki ja tunteet – Maria Jotunin elämä ja kirjailijantyö*. Helsinki: Otava.
- NIEMI, IRMELI** 1964. *Maria Jotunin näytelmät: tutkimus niiden aiheista, rakenteesta ja tyylistä*. Helsinki: Otava.
- NIEMI, IRMELI** 1981. "Maria Jotunin näytelmätaiteen ääriviivoja". Teoksessa *Näytelmät*. Kirjoittanut Maria Jotuni. Toimittanut Irmeli Niemi. Helsinki: Otava.
- NUMMINEN, KATARIINA** 2011. "Johdanto". Teoksessa *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*. Toimittanut Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like.
- NUMMINEN, KATARIINA; KILPI, MARIA JA HYRKKÄNEN MARI (toim.)** 2018. *Dramaturgiakirja – Kaikki järjestyy aina*.
- RASILA, SATU** 2012. "Hyllyyn kirjoitettu". Teoksessa *Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja*. Helsinki: Like.
- REITALA, HETA & HEINONEN, TIMO** 2003. "Dramatisoitua todellisuutta". Teoksessa *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*, toim. Heta Reitala ja Timo Heinonen. Helsinki: Palmenia-kustannus.
- RICH, JENNIFER** 2014. *Adorno: A Critical Guide*. Humanities-Ebooks, LLP
- RUUSKANEN, ANNUKKA (toim.)** 2011. *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like.
- SAARINEN, ESA** 2002. "Fenomenologia ja eksistentialismi". Teoksessa *Nykyajan filosofia*, toimittaneet Ilkka Niiniluoto ja Esa Saarinen. Helsinki: WSOY.
- SALMINEN, PAULA & SNICKER, ELINA (toim.)** 2012. *Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja*. Helsinki: Like.
- SIDWELL, KEITH** 2009. *Aristophanes the Democrat. The Politics of Satirical Comedy during the Peloponnesian War*. Cambridge: Cambridge University Press.
- STATES, BERT O.** 1985. *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- STEINBY, LIISA & TANSKANEN, KATRI** 2013. "Näytelmäkirjallisuus eli draama". Teoksessa *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*, toim. Aino Mäkikalli ja Liisa Steinby. Helsinki: SKS.
- TANSKANEN, KATRI** 2017. *Yleisö kohtaa toisen: Etiikan dramaturgioita 2010-luvun suomalaisissa näytelmissä*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

TARKIAINEN, KARI 2013. *Maria Jotuni: vain ymmärrys ja hymy*. Helsinki: Musarum minister.

TERVO & PAAVOLAINEN 2017. “Teorian ”toiset” ja epäonnistunut esitys: sommitelmia monikollisesta kehkeytymisestä”. Teoksessa *Esitys ja toiseus*. Toimittaneet Anna Thuring, Anu Koskinen ja Tuija Kokkonen. Näyttämö ja tutkimus. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura.

VARES, VESA 2006. “Demokratian haasteet 1907–1919”, teoksessa *Kansanvalta koetuksella* (Vesa Vares, Mikko Uola, Mikko Majander). Helsinki: Edita.

WALTON, KENDALL 1987. “Taiteen kategoriat”. Suomentajatiedot puuttuvat. Teoksessa *Taide ja filosofia*, toimittaneet Markus Lammenranta ja Arto Haapala. Helsinki: Gaudeamus.

WORTHEN, WILLIAM B. 2010. *Drama – between Poetry and Performance*. Lontoo: Blackwell.

VUORINEN, JYRI 2016. “Tunne, ilmaisu ja esteettinen arvo. Johdanto”. Teoksessa *Estetiikan klassikot II. Modernista postmoderniin*. Toimittaneet Ilona Reiners, Anita Seppä ja Jyri Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus.